L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

JUIN/JUILLET 1987 ■ N° 339/340

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1987	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	200 F	236 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	225 F	261 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1986)	55 F PORT INCLUS 6 F	55 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	T.T.C. 335 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 3e TRIMESTRE 1987
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : D 414

42e Année JUIN/JUILLET 1987 nº 339/340

SOMMAIRE

Notre supplément Iconographique : Louis Vierne. Photo Roger Viollet

Nº Commission Paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

EDITORIAL

Il faut bien aujourd'hui soulever l'épineuse question du projet de loi relatif aux Enseignements Artistiques. Si nous nous réjouissons de voir l'éducation musicale entrer dans un système législatif et officiel, encore voudrions-nous que le texte à débattre au Parlement ne renie pas ce qui existe mais qu'il reconnaisse en préliminaire la fonction et la valeur des professeurs titulaires du CAEM du CAPES ou de l'Agrégation.

Nous attendions mieux de la "Mission Landowsky".

Alors que la presse – spécialisée ou non – attaque périodiquement l'enseignement musical dans le Secondaire et parle même de "démission de l'Education Nationale", le Ministre fier de son personnel se doit de le défendre, le soutenir, l'encourager, lui donner les moyens nécessaires à sa discipline (trop d'établissements encore ne possèdent ni piano, ni chaine musicale, ni salle de musique...) Or, ce projet ne contient strictement rien qui puisse améliorer la situation présente et favoriser l'éducation musicale pour tous.

Que nos abonnés lisent ci-après ce projet de loi et la réaction spontanée de notre ami Francis Cousté.

A part ça comme dans la chanson, tout va très bien...

Simone MUSSON

PROJET DE LOI RELATIF AUX ENSEIGNEMENTS ARTISTIQUES

(adopté le 15 avril 1987 par le Conseil Supérieur de l'Education Nationale)

EXPOSE DES MOTIFS

Nos sociétés occidentales, en partie libérées des angoisses de leur seule survie physique, abordent un nouvel âge au cours duquel mécanisation, informatisation et robotisation laisseront une place plus large aux loisirs. Aujourd'hui, toute politique responsable se doit de proposer aux hommes autre chose qu'un travail astreignant ou l'ennui mortel de l'inaction.

En cette période de profonde mutation, déjà tournée vers le XXIe siècle, le devoir de tous les hommes de bonne volonté est de faire en sorte que chacun puisse bénéficier du rayonnement de la vie culturelle et artistique et que tous, enfin, puissent y participer.

Or encore aujourd'hui pour un grand nombre de nos contemporains, les disciplines fondamentales de la connaissance représentent l'essentiel du savoir qui consiste à privilégier la pensée rationnelle au détriment de la sensibilité.

Le projet de loi sur les enseignements artistiques, qui est proposé au vote du Parlement, traduit la volonté de secouer le joug d'une habitude de pensée ancestrale et tout particulièrement française. C'est parce qu'il apparaît de plus en plus évident que pour former des hommes et des femmes, heureux et équilibrés, les disciplines de la sensibilité sont aussi essentielles que les disciplines de la connaissance, que le gouvernement veut donner à ces dernières leur juste place dans notre société.

Nous avons pour obligation de promouvoir l'enseignement des disciplines artistiques à l'école. La responsabilité qui nous incombe aujourd'hui, à ce titre, est aussi exaltante que celle des fondateurs de notre système scolaire moderne : ce que la République a fait, voici un siècle, dans le domaine des disciplines de la connaissance, elle doit aujourd'hui le faire pour les disciplines de la sensibilité en généralisant l'initiation et la pratique artistiques.

Il convient dès à présent de rendre hommage à l'action remarquable accomplie par les collectivités locales et notamment par les communes qui agissent depuis longtemps et avec beaucoup de dynamisme et de cœur dans ce domaine et qui lui consacrent des sommes très importantes.

Le système éducatif se doit d'intégrer tous les éléments qui concourent à la formation de la personnalité de l'enfant et de l'adolescent. Il ne doit pas dissocier l'acquisition des savoirs et la Maîtrise des démarches rationnelles des moyens sensibles d'expression et de communication. L'éducation visuelle, auditive, manuelle, corporelle est indispensable au sain développement de chacun d'entre nous.

Les enseignements artistiques fondamentaux ceux de l'œil, ceux de l'oreille, ceux de la main, doivent donc être obligatoirement dispensés à tous les enfants, dès l'école maternelle et jusqu'à la fin des études au collège.

Par ailleurs, le système éducatif doit prendre en compte la totalité du champ artistique contemporain et s'ouvrir à de nouveaux modes d'expression : arts appliqués, cinéma et audiovisuel, expression dramatique, théâtre et danse, soit en les associant comme enseignements obligatoires, à la musique et aux arts plastiques, voire à d'autres disciplines, soit en leur donnant le statut d'enseignements optionnels, ou en les intégrant dans le cadre d'ateliers pluridisciplinaires facultatifs.

Dans tous les cas, la pratique, l'histoire et l'analyse des arts devront être étroitement associées et devront prendre en compte le patrimoine comme la création.

En conséquence, le système éducatif devra se doter des moyens lui permettant d'atteindre ces objectifs.

L'action, conduite par les Ministères compétents, tendra à :

– améliorer la formation artistique et pédagogique, initiale et continue, des personnels enseignants de l'Education Nationale ;

– favoriser les interventions, en milieu scolaire d'artistes dotés, à cette fin, en étroite coopération avec le Ministère de la Culture, d'une qualification spécifique, en association avec les personnels enseignants de l'Education Nationale ;

– stimuler la coopération des établissements scolaires et d'enseignement supérieur dépendant du ministère de l'Education avec les établissements d'enseignements spécialisés et les organismes culturels dépendant du ministère de la Culture ;

– aménager le temps scolaire, au sein duquel :

• les écoliers, d'une part, bénéficieront, pleinement de l'éducation physique et artistique, reconnue indispensable à leur épanouissement personnel, et susceptible aussi de leur faciliter l'approche et la compréhension des autres disciplines :

• les collégiens, d'autre part, disposeront d'espace de temps plus larges, suffisants pour améliorer l'organisation de l'enseignement et favoriser la pratique artistique ;

• les lycéens, enfin, auront plus facilement accès aux enseignements artistiques optionnels dont l'éventail sera élargi pour répondre à leurs aspirations et pour éviter une trop longue interruption de ces enseignements pour ceux d'entre eux qui entreprendraient des études supérieures comportant des disciplines artistiques.

– développer les classes à horaire aménagé, en étroite collaboration avec le ministère de la Culture afin de permettre aux élèves, qui peuvent le faire avec profit, à la fois de poursuivre une scolarité secondaire et d'amorcer des études artistiques spécialisés ;

– valoriser et développer les enseignements artistiques spécialisés et supérieurs contrôlés par le ministère de la Culture et de la Communication ainsi que ceux dispensés dans le cadre universitaire ;

– développer les ateliers de pratiques artistiques approfondies et diversifiées étendues à tous les domaines de l'art, ainsi que les initiatives susceptibles de faciliter la mise en relation des élèves avec le patrimoine et le milieu des artistes professionnels de l'art ;

– favoriser le développement des activités artistiques péri-scolaire en associant les efforts, les moyens et les compétences des ministères de l'Education Nationale, de la Culture et aux Sports et des collectivités locales et territoriales.

Tels sont les aspects essentiels de la réforme qui est proposée au parlement, et qui, bien au-delà d'un simple remaniement des structures scolaires, se rattache aux valeurs démocratiques qui sont le fondement de notre société.

Réduire, dès l'école obligatoire, l'inégalité d'accès à la connaissance et à la pratique artistique, c'est déjà porter remède à un des facteurs des inégalités sociales. Comment rester insensible aux réactions de l'immense majorité de nos concitoyens qui devant une symphonie de Beethoven, un tableau de Claude Monet ou une sculpture de Rodin répondent : "ce n'est pas pour nous !".

Il est temps de ne plus oublier les exclus de ce monde essentiel, de ce "supplément d'âme qui offre à l'homme une autre dimension, celle que la raison n'atteint pas, mais que le cœur pressent et aime.

Article 1er
Une éducation artistique de base est dispensée aux élèves durant la période de la scolarité obligatoire. Des formations artistiques spécialisées ouvrent l'accès aux professions ou aux pratiques d'amateur.
Les enseignements artistiques généraux ou spécialisés concernent les domaines suivants : arts plastiques ; arts appliqués à l'industrie, à l'artisanat et au cadre de vie ; musique, danse ; expression dramatique, théâtre, spectacle vivant ; cinéma, audiovisuel ; patrimoine, histoire des arts.
Les enseignements artistiques tendent à l'éveil de la sensibilité et dispensent des formations, initiale et continue. Ils favorisent la création. Ils comportent des aspects pratiques, théoriques et historiques. Ils prennent en compte le patrimoine culturel et l'actualité artistique. Ils peuvent faire appel à des artistes créateurs et interprètes professionnels.

Article 2
Les enseignements spécialisés ont pour objet :
1) de donner la maîtrise des pratiques artistiques et d'apporter des connaissances théoriques approfondies, notamment en vue d'un exercice professionnel.
2) de donner une formation, initiale et continue, aux métiers techniques qui concourent aux activités artistiques.
Ils sont dispensés par des établissements relevant de l'Etat ou des collectivités territoriales ou par des établissements privés.
Les établissements de droit public relevant des collectivités territoriales et les établissements privés peuvent être reconnus par le ministère chargé de la culture et de la communication sous réserve de satisfaire à des conditions d'organisation pédagogique, de qualification des enseignants et de sanction des études, fixées par le ministère compétent.
Les établissements classés, habilités ou agréés en application des articles 63 et 64 de la loi nº 83-663 du 22 juillet 1983 sont de plein droit reconnus au sens de la présente loi.

Article 3
Les écoles, collèges, lycées, établissements d'éducation spéciale, écoles de formation maritime et aquacole, et établissements d'enseignement agricole visés à l'article L 815-1 du code rural assurent un enseignement incluant une pratique artistique et une initiation à l'histoire des arts prévus à l'article 1er ci-dessus. Cet enseignement peut faire l'objet d'horaires aménagés.
Les enseignements artistiques sont obligatoires jusqu'à la classe de troisième. Ils comportent au moins un enseignement de la musique et des arts plastiques.
Les lycées dispensent des enseignements artistiques approfondis qui font l'objet soit d'une option, soit d'une discipline obligatoire.
Ces enseignements font l'objet de sanctions au même titre que les autres disciplines.
Un décret en Conseil d'Etat fixe les conditions dans lesquelles des artistes professionnels peuvent être associés à ces enseignements.

Article 4
Les établissements d'enseignement artistique supérieur ou dispensant un enseignement artistique supérieur ont pour mission :
1) d'assurer une formation supérieure en vue d'une pratique professionnelle ;
2) d'assurer la formation initiale et continue des enseignants ;
3) de contribuer à la formation des professionnels associés aux enseignements ;
4) de développer la recherche tant sur le plan artistique que scientifique et technique ;
5) de participer à la vie culturelle, notamment dans la diffusion, la création et la conservation ;
6) de développer une coopération nationale ou internationale.
Les établissements d'enseignement artistique supérieur ou dispensant un enseignement artistique supérieur ne relevant ni du ministère de l'éducation nationale, ni du ministère chargé de l'enseignement supérieur peuvent être reconnus par le ministère chargé de la culture et de la communication dans les mêmes conditions prévues à l'article 2 ci-dessus.
Les établissements classés, habilités ou agréés en application des articles 63 et 64 de la loi nº 83-663 du 22 juillet 1983 sont de plein droit reconnus au sens de la présente loi.

Article 5
I - Sont ajoutées, avant le dernier alinéa de l'article 238 bis du code général des impôts, les dispositions suivantes :

Gribouille ou Ponce Pilate ?

Le projet de loi relatif aux enseignements artistiques vient de voir enfin le jour ; il sera probablement soumis au vote du Parlement à l'automne prochain. Disons-le tout net : ce projet, qui n'a que de lointains rapports avec les recommandations de la Mission Landowski, nous paraît – à maints égards – inadapté et dangereux.

Pas la moindre allusion à l'action – ou même à l'existence – d'un quelconque corps de professeurs certifiés ou agrégés ! La part est faite belle, en revanche, aux interventions extérieures...

Nous récusons le dualisme simpliste : « disciplines de la connaissance », « discipline de la sensibilité ». Les arts seraient-ils donc exclus de la Connaissance ? Nous contenterions-nous de cultiver le narcissisme primaire des jeunes qui nous sont confiés ?

Notre enseignement ne vise-t-il pas, bien plutôt, à la structuration de la personnalité et du caractère, à l'harmonie, à l'unité de l'être ? Dans l'enseignement général, en effet, ce n'est pas tant la réussite d'un apprentissage artistique qui est recherchée, que tout ce que son introduction permet d'épanouissement de « *toutes* » les potentialités de l'individu – sensibles, intellectuelles, créatives, affectives, relationnelles... **Par** la musique – faut-il le répéter ? – et non **pour** la musique : telle est la déontologie du professeur d'Éducation musicale, lequel n'a pas à sélectionner les élèves, n'a pas à viser – lui – la « pointe de la pyramide ». Pas plus le projet de loi que l'exposé des motifs n'évoquent cette distinction, qui est pourtant au cœur du débat.

Plutôt que d'accepter la pérennisation de palliatifs (ce à quoi aboutirait, en définitive une telle loi), le Ministère de l'Éducation Nationale ne ferait-il pas mieux de se fixer pour premier objectif d'assurer les enseignements obligatoires – non pas en se payant de mots, mais en se donnant véritablement les moyens de ses ambitions ?

Oui à la coopération avec les établissements d'enseignement spécialisé et les organismes culturels ! Oui à l'ouverture de l'École aux créateurs, aux interprètes, aux professionnels de **haut niveau** qui souhaiteraient être associés à nos enseignements ! Mais certainement pas dans n'importe quelles conditions... Il faudra que d'abord le législateur, ensuite les enseignants en poste dans les lycées et collèges soient extrêmement vigilants quant aux qualifications, mais aussi aux **motivations** de ces intervenants. Sans quoi, l'École se verrait peu à peu envahie par les saltimbanques, les chasseurs de talents, les rabatteurs de public et autres marchands du Temple.

Francis Cousté

"8. la limite de déduction de 1 pour 1000 mentionnée au premier alinéa du 1. est porté à 2 pour 1000 pour les dons faits à compter du 1er janvier 1967 à des établissements d'enseignement artistique supérieur ou spécialisé relevant de l'Etat ou reconnus en application des articles 3 et 4 de la loi no 87- du 1987 et agréés par le ministre chargé de l'économie, des finances et du budget".
II - Les concours financiers des entreprises apportés aux établissements d'enseignement artistique spécialisé relevant de l'Etat ou reconnus en application des articles 3 et 4 de la présente loi sont admis en exonération de la taxe d'apprentissage et pris en compte pour la détermination de la fraction de taxe mentionnée à l'article 227 du code général des impôts.
III - Le 2e alinéa de l'article L 950-2 du code du travail est complété par un 5) ainsi rédigé :
"5) en finançant des établissements d'enseignement artistique spécialisé relevant de l'Etat ou reconnus en application de l'article 4 de la loi no 87- du 1987 relative aux enseignements artistiques".

Article 6
Les titres ou diplômes délivrés par les établissements relevant du ministère chargé de la culture et de la communication ou reconnus par lui en application des articles 3 et 4 sont inscrits sur une liste d'homologation dans des conditions fixées par décret.
Des conventions entre les établissements d'enseignement artistique spécialisé et supérieur peuvent fixer les conditions d'accès d'un établissement à un autre des élèves ou des titulaires des titres ou diplômes de ces établissements.
Les titres et diplômes délivrés par les dits établissements permettent à leurs titulaires de participer à des tâches d'enseignement et, selon des modalités fixées par les statuts particuliers des fonctionnaires, de se porter candidats aux concours d'accès à la fonction publique, compte tenu notamment des homologations mentionnées au premier alinéa dont ils font l'objet.

Article 7
Afin de mettre en œuvre des programmes d'action commune dans le domaine des enseigements artistiques, les établissements scolaires, les établissements d'enseignement spécialisé et les organismes culturels collaborent pour favoriser le développement de ces enseignements et pour assurer la formation des personnels.

Article 8
Il est créé un haut comité des enseignements artistiques chargé de suivre la mise en œuvre des mesures administratives et financières relatives au développement des enseignements artistiques. Ce haut comité est présidé conjointement par le ministre chargé de la culture et par le ministre chargé de l'éducation nationale.

THEME DU CONGRES 1987 de l'A.P.E.Mu.

(Toulouse, 2 au 5 novembre 1987)

"La Musique et les Adolescents"

MARDI 3 NOVEMBRE

Matin :

Apport général : le portrait musical des jeunes

- Définition du concept de Musique au regard des sciences humaines
- Les pratiques musicales des jeunes

Après-midi : les éditeurs.

MERCREDI 4 NOVEMBRE

Matin :

Histoire sociale des musiques populaires modernes (Rock et Variétés).

Après-midi : 2 ateliers, 2 thèmes :

- Les jeunes et la musique Rock
- Les jeunes et la musique classique

JEUDI 5 NOVEMBRE

Matin : Réflexion pédagogique sur l'enseignement de la musique à l'école.

Après-midi : Interlocuteurs institutionnels.

Intervenants : Anne-Marie GREEN
Patrick MIGNON

ASSEMBLEE GENERALE :
Lundi 2 Novembre

Pour tout renseignement :

S'adresser à **Madame Dabet,** 65 rue La Bruyère, 92500 RUEIL MALMAISON - Tél. : 47.51.07.36.

Des Conservatoires pour quoi faire ?

Débat organisé par "La lettre du Musicien"(1)

Attentif aux différentes prestations des orateurs, Pascal DIEZ, professeur de flûte diplomée du C.N.S.M.P. et de l'Ecole Normale de Musique, Compositeur de Jazz (élève de André Hodeir) livre ici quelques réflexions personnelles sur l'enseignement musical.

L'enseignement musical, j'entendrai par là l'enseignement de la musique classique tel qu'il est organisé dans les Conservatoires, est dans la pratique constamment assimilé à l'enseignement scolaire en général. On y retrouve les mêmes schémas, les mêmes repères, traduits par des formules semblables : "école", "cours", "classe", "exercices", "examens", etc. Cette analogie, outre le fait qu'elle présente une certaine commodité fonctionnelle, révèle par ailleurs une attitude vis-à-vis de la pratique artistique qui mérite d'être justement considérée.

Notons tout d'abord les caractéristiques communes à ces deux formes d'enseignement, les points d'appui de toute pédagogie. En premier lieu, ce sont les enfants à la quasi majorité (disons plus généralement les jeunes) qui en sont les destinataires, avec tout ce que cette population implique de spécificités (physiques, psychologiques, sociales, etc.). D'autre part, il s'agit d'éducation, c'est-à-dire une activité sociale qui inclut deux notions insecables et interactives : transmettre un savoir et éveiller des potentialités.

En ce qui concerne l'apprentissage scolaire, on peut constater que la mémoire en est le principal moteur. A la limite, elle garantit seule la réussite scolaire qui n'inclut pas de manière obligée (mais ne les exclut pas non plus) d'autres potentialités telles que la sensibilité, la créativité, l'intuition, l'initiative. D'autre part, l'Ecole se base sur des résultats. On entend par là des résultats objectifs : des preuves incontestables auxquelles on puisse attribuer des notes et les comptabiliser, même si les systèmes d'appréciation autorisent une certaine souplesse.

Mais si un tel comportement s'avère peut-être nécessaire pour l'Ecole, son application systématique à l'enseignement musical risque d'en diminuer le contenu véritablement artistique. car cette prédominance de l'objectivité, qui en devient presque une obsession, contraint la pédagogie musicale(2) à se concentrer (et trop souvent s'y cantonner) sur la seule chose objectivale qui lui appartient : la technique, qui devient le seul critère, la référence absolue. Même si l'enseignement musical n'exclut pas de principe les qualités d'ordre affectif, il les subordonne à la technique et à la théorie(3).

Il n'est évidemment pas question de vouloir minimiser l'importance, le rôle de la technique, ni sa nécessité ; on verra que le problème se pose autrement. Il faut avoir conscience que la technique ne peut prétendre à aucun autonomie propre à l'intérieur d'un système artistique. Elle ne constitue pas en soi une valeur artistique, mais une condition formelle. Une technique n'engendre pas, ne découle pas d'une esthétique, elle coïncide avec. Pas plus qu'un langage qui repose sur un vocabulaire, une phonétique, une grammaire, ne se résume en la somme de ces composantes, un pratique artistique ne peut

(1) "La lettre du Musicien" paraît à raison de 16 numéros par an. Directrice de la publication : Michelle Worms - 12, rue Jacob - 75006 Paris

(2) Faute de synonymes satisfaisants, les termes "pédagogie" (musicale) et "enseignement" (musical) seront considérés comme équivalents par la suite. La réflexion concerne plus l'enseignement en tant que fait, que la pédagogie en tant que science.

(3) Par la suite, j'entendrai la notion de "technique" au sens large, en y incluant les aspects non spécifiquement instrumentaux de l'enseignement musical tels que la théorie et le solfège.

se réduire à un savoir-faire. Ce qui constitue l'art (de même que tout langage) dans son essence même, c'est sa fonction, et non son fonctionnement ou les structures formelles de sa réalisation. C'est précisément ce qu'ignore magistralement la pédagogie musicale qui au lieu d'en tirer ses atouts spécifiques vis-à-vis de l'enseignement scolaire, ne cherche pas à transmettre un savoir mais simplement un savoir-faire. Elle ne développe pas systématiquement un potentiel sensible et créatif mais vise la reproduction de modèles purement formels et trop souvent standardisés.

Certes, on pourra objecter que l'enseignement musical n'a peut-être, après tout, ni la prétention, ni même la vocation d'aller au-delà. Son rôle ne se limite-t-il pas plus modestement à créer les meilleures conditions, de préparer un terrain sain pour que se révèlent un jour des grands artistes, des musiciens d'orchestre, des amateurs compétents, ou simplement des mélomanes ? La pédagogie ne prétend en effet nullement détenir les recettes du génie (pas même du talent), tout au plus permet-elle à celui-ci quand il existe, d'éclore. Néanmoins, je doute que son approche par trop analytique du langage artistique laisse intacte la force de celui-ci qui prend source dans notre entière subjectivité. A défaut de pouvoir embrasser la réalité vivante, globale, synthétique, le caractére proprement culturel de ce que devrait être toute pratique musicale, l'enseignement sépare artificiellement ce qui n'a pas lieu d'être dissocié : le fond de la forme, le signifié du signifiant, les procédés matériels de l'acte créateur vivant, mobilisant l'individu dans sa totalité. C'est dans ce sens qu'il risque d'affaiblir le pouvoir mystérieux que l'art exerce sur nous et notre façon de vivre, sa faculté à aiguiser notre conscience du monde sensible, son privilège d'enrichir notre réalité.

N'entendons-nous pas souvent à propos d'une prestation des réflexions du genre : "c'est bien techniquement mais pas intéressant musicalement" ; ou inversement : "cet instrumentiste est très musicien mais manque de technique". On dit de même parfois et le plus sérieusement du monde : "c'est très musical". On entrevoit déjà l'ombre terrifiante d'une musique non musicale. A-t-on jamais entendu parler d'une peinture "très peinte" à propos d'un tableau ? La **musicalité :** voilà la vapeur qu'on a trouvée pour compenser notre crispation sur la technique. Bel alibi pour la pédagogie qui se déculpabilise ainsi d'être trop scientifique, trop "positiviste" ! Mais en se basant sur cette bipolarisation – technique ET musicalité – l'enseignement (dont le pragmatisme vis-à-vis de la première n'a d'égal que l'empirisme vis-à-vis de la seconde) se borne à établir des relations entre ces deux composantes, à prouver leur corrélation, à faire d'écouler l'une de l'autre (et réciproquement), mais n'établit pas explicitement le principe que l'une EST l'autre.

Mais alors, si l'on admet cette identité, est-ce que la critique qui précède ne s'annule pas d'elle-même ? Pourquoi reprocher à l'enseignement de se focaliser sur des moyens techniques s'ils se confondent avec leurs buts artistiques ? Du reste, les résultats obtenus ne justifient-ils pas la nécessité de cette pédagogie ? Aussi est-il bien nécessaire de poser le problème plus largement. Mon propos n'est pas de contester la légitimité d'un enseignement musical, ni même de condamner hâtivement certaines méthodes. Mais l'observation du fonctionnement de cet enseignement (sa démarche analytique corrélée à son calquage des méthodes scolaires) témoigne à mon sens d'un phénomène d'appauvrissement d'une pratique artistique. Bien entendu, il serait vain de vouloir en imputer la cause à la pédagogie même ; simplement, nous devons être attentifs à ce qu'elle ne renforce ni n'entretienne trop cette anémie.

D'autre part, en examinant l'enseignement musical sous son aspect institutionnel, là non plus je ne vois pas d'ouverture significative dans les préoccupations qu'il suscite. Au cours d'un récent débat ayant pour thème "des conservatoires, pour quoi faire ?" et réunissant les représentants des princiapux organismes impliqués dans cette réflexion(4), il a été essentiellement question de : (je cite en vrac) structures, coût, subventionnement, rapports avec l'Education Nationale, gestion, lois du marché musical, sélection, débouchés, diplômes, professionnalisme/amateurisme, transposition matérielle du C.N.S.M. d'un lieu à un autre, et même architecture des établissements. Face à la question posée, le ministère considère le contrôle du fonctionnement des écoles, les élus le coût financier, les parents d'élèves la démocratisation,

(4) Ce débat organisé par "La lettre du musicien" qui s'est tenu au salon MUSICORA le 8 mars 1987 réunissait : MMes Humeau (Association des Maires de France), Dubreuil (Fédération Nationale des Parents d'Elèves des conservatoires) ; MM Fourès (Direction de la Musique), Louvier (C.N.S.M. de paris), Lodéon (Association des Directeurs de Conservatoires), Gévaudan (Fédération Nationale de l'Union des Conservatoires de Musique) et Chopin (conservatoire militaire de l'Armée de Terre).

le C.N.S.M. la formation professionnelle, l'Armée le cursus hiérarchique, etc. Une seule fois a été prononcé le mot **"rêve"**, pas une seule fois le mot **"culture".** C'est dire à quel point toutes institutions, toutes structures (qu'elles émanent de l'Etat, des collectivités locales, de l'armée, ou de groupements associatifs) lorsqu'elles s'occupent de l'art dans la société, demeurent parfaitement étrangères et imperméables à toute considération d'ordre subjectif, affectif, humain (ce qui caractérise l'art), alors que c'est précisément cet ordre-là des choses qui justifie leur existence même.

En quoi est-ce que cette pratique artistique s'appauvrit ? En ce sens qu'elle devient de moins en moins partie intégrante de notre vie (considérée sous son double aspect social et individuel). C'est-à-dire qu'elle perd sa fonction de langage vivant, de relation de type émotionnel entre les individus d'une société, et devient un objet extérieur de prestige et de consommation - les médias entretenant largement ce phénomène. La pratique musicale se vide ainsi de "culture", au sens où l'on entend la culture comme un enrichissement de la vie, de notre manière de vivre : non pas la production d'objets ou de sciences – fussent-ils esthétiques – mais un accroissement de notre conscience, de notre sensibilité, de notre subjectivité, qui détermine et structure nos modes de vie dans leur signification sociale.

Cela dit, le problème qui se pose concrètement vis-à-vis de la musique et auquel on ne peut pas échapper, c'est sa grande technicité justement. Certains affirmeront alors que cette technicité (propre à la musique plus qu'à tout autre art) justifie pleinement et rend absolument nécessaire son apprentissage tel qu'il est décrit plus haut. Personnellement, je ne peux accepter facilement cette raison et je maintiens que ce mode d'apprentissage dépend dans une plus large mesure d'un phénomène d'appauvrissement. La preuve en est que les musiques ethniques traditionnelles (pratiques vivantes s'il en est) qui procèdent de systèmes aussi élaborés que notre musique classique ne se transmettent pas d'une manière comparable. La force même et la cohérence de ces cultures, où bien souvent la musique ne se dissocie pas des autres activités mais s'inscrit à part entière dans la vie sociale, rendent inutile le recours à des méthodes analytiques ou à un code formel comme par exemple le solfège.

Le jazz en est un autre exemple. Là aussi il s'agit d'une musique extrêmement complexe qui s'est transmise et évolue sans se baser sur une pédagogie particulière. Même s'il existe depuis fort longtemps des écoles de jazz (notamment aux Etats-Unis), leur rôle a été sans commune mesure avec celui des conservatoires vis-à-vis de la musique classique, qui en demeurent le point de passage obligé. L'introduction du jazz dans les conservatoires suscite justement bien des débats. Car l'intégration dans ces structures d'une musique aussi savante mais dont la pratique s'apparente souvent à un rituel, se heurte à l'inexpérience (l'inaptitude ?) de la pédagogie traditionnelle à gérer un tel empirisme (il est d'ailleurs très significatif que nombre d'établissements adoptent le terme "atelier" jazz plutôt que "classe" de jazz). cette ouverture s'avère inéluctable puisque les conservatoires ne peuvent plus ignorer l'importance que représente le jazz dans la musique actuelle, tant au niveau de ses créations que de la demande qu'il suscite, notamment de la part de la jeunesse. Mais que dire alors du rock et de la chanson, dont l'observation de leur pratique témoigne de l'ampleur du phénomène, alors que ces courants ne sont étayés ou entretenus par aucune pédagogie et demeurent parfaitement marginalisés par les structures traditionnelles d'enseignement ?

Tout ceci met en lumière que l'importance d'une pratique musicale (qu'elle soit traditionnelle ou évolutive), sa réalité, son savoir et son évolution n'ont pas à priori un rapport direct avec le caractère proprement pédagogique de son mode de transmission[5].

Par ailleurs, cette "objectivation" de l'art évoquée auparavant favorise l'éclosion de disciplines para-artistiques telles que l'analyse, l'histoire, l'esthétique, la musicologie ; disciplines – ou plus exactement sciences – qui stérilisent l'acte artistique plus qu'elles ne l'enrichissent, en créant et imposant leurs références propres quasi objectives et extérieures au domaine purement créatif. Car ces références eclipsent une appréciation subjective immédiate, agissante et

(5) S'il est vrai que la musique "classique" (c'est-à-dire le phénomène conservatoire) ne constitue aucunement un monopole esthétique de l'action musicale aujourd'hui, elle n'en demeure pas moins très souvent le moyen d'approche primordial pour un très grand nombre de gens ; ce qui explique l'intérêt du problème.

significative, raison d'être de l'art. Aimer une œuvre demande presque aujourd'hui des justifications savantes ; l'admiration devient acte d'érudition.

Tout ceci ne nous autorise pas cependant à négliger le phénomène du professionnalisme, qui représente un aspect notoire de l'activité musicale et qui nécessite effectivement une formation absolument rigoureuse sinon rigoriste. Mais ce critère particulier ne peut prétendre influencer le comportement de la pédagogie toute entière, puisqu'il ne peut y avoir de sélection ou de discrimination à la base : l'enseignement musical gère un potentiel global à l'état brut. De toutes façons, ces considérations purement économiques (amateurisme/professionnalisme) ne changent pas le fond du problème.

En conclusion, j'insisterai sur la nécessité de poser l'art en terme de langage, préalablement à tout débat sur sa pédagogie ; de considérer l'art comme verbe de la sensibilité, où celle-ci s'éveille, s'exprime et s'enrichit ; et d'envisager ainsi son enseignement comme une véritable initiation, plutôt que l'assimiler à l'apprentissage d'un artisanat : que la pédagogie n'apprenne pas simplement à accomplir des gestes mais qu'elle incite à les vivre ! A quoi bon viser une perfection formelle privée d'implication sociale, d'une résonnance conviviale ?

Je crois que la condition d'un tel élargissement ne réside pas tant dans le développement de la pédagogie en elle-même (de plus en plus étayé par la science, notons-le) que dans la volonté d'ouvrir les conservatoires sur la Cité. Ne pourrait-on pas faire en sorte que les élèves ne se maintiennent pas dans une pratique trop individuelle et fermée, mais envisagent un peu plus leur travail personnel (inéluctable) dans la perspective d'un plaisir et de son partage (notions qu'il conviendrait de réhabiliter) ? On peut (et à peu de frais !) leur fournir de multiples occasions de participer à des rencontres de toutes sortes : animations, concerts, en liaison avec les villes ou les écoles ; et qui ne soient pas exclusivement limitées au seul périmètre des conservatoires, car c'est avant tout la motivation qu'il s'agit de promouvoir.

Pascal Diez

Les variantes du "Saint François de Paule" de Liszt et la liberté de l'interprète

par **Jacques VIRET**
de l'Université de Strasbourg

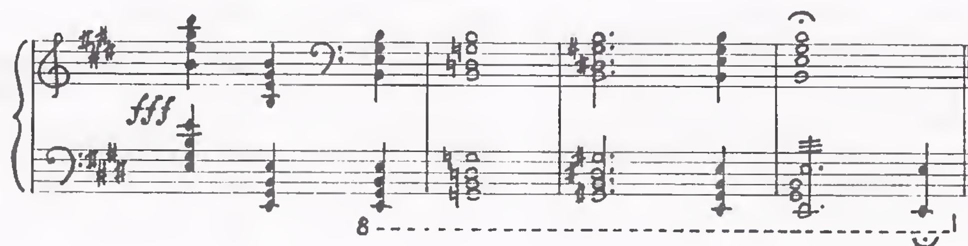
Dans le numéro 332 de **L'Education musicale** (novembre 1986) M. Jacques Chailley a indiqué et commenté une variante pour la conclusion de la seconde "légende" pour piano de Liszt : **Saint François de Paule marchant sur les flots.** Variante qu'il tient de sa mère, la pianiste Céliny Chailley-Richez, elle-même l'attribuant à Théodore Leschetitzky (1830-1915), célèbre pianiste et pédagogue autrichien d'origine polonaise, élève à Vienne de Carl Czerny et Simon Sechter. Se fondant sur ce témoignage, et estimant la variante supérieure à l'original, M. Chailley en conclut à la liberté de l'interprète d'apporter au texte musical qu'il exécute de semblables amendements lorsqu'il le juge opportun. Etant donné l'importance de cette rectification, et celle des problèmes généraux qu'elle soulève, il nous semble utile et intéressant de prolonger les propos de notre éminent maître, tout en versant de nouveaux éléments au dossier.

Première question : la variante reproduite par M. Chailley émane-t-elle réellement de Leschetitzky ? Cela paraît fort douteux car nous la trouvons aussi dans l'enregistrement sur rouleau perforé (pour piano pneumatique selon le système Duo Art) (1) effectué probablement vers 1915 par Arthur Friedheim (1859-1932), élève et secrétaire de Liszt pendant les huit dernières années de sa vie. La version Friedheim allonge les derniers accords et ajoute un trémolo sur l'octave grave du dernier, détails qui ne modifient point substantiellement la variante en cause : Exemple nº 1

Dans ces conditions on est en droit de faire remonter cette variante à Liszt lui-même : il est en effet peu vraisemblable qu'un disciple proche du maître, considéré au début du siècle comme l'un de ses meilleurs interprètes, ait adopté une correction introduite par un pianiste qui n'a jamais eu – autant qu'on sache – de rapports suivis avec Liszt (même si tous deux ont reçu l'enseignement de Czerny, mais à vingt ans de distance). Rien en revanche ne s'oppose à ce que Leschetitzky ait été informé par le compositeur lui-même, ou l'un de ses élèves, de notre variante, et qu'il s'en soit fait ensuite le propagateur auprès de ses propres élèves.

Il est évident que si cette variante provient de Liszt elle en acquiert une autorité accrue, et qu'on ne saurait plus guère s'en prévaloir en faveur de la liberté de l'interprète. A moins qu'on ne puisse alléguer d'autres variantes similaires d'artistes n'étant ni disciples ni amis proches de l'auteur qu'ils exécutent. Pour être fixé sur ce point il y a lieu de se référer aux nombreux enregistrements – acoustiques ou sur rouleau perforé – gravés depuis les dernières années du siècle précédent, enregistrements où dans le domaine pianistique l'école lisztienne occupe une place de choix. Il serait fort souhaitable qu'un relevé systématique des rouleaux et disques d'œuvres de Liszt enregistrées par ses élèves soit entrepris, que de substantiels repiquages en soient édités et que des études de caractère scientifique soient réalisées pour dégager ce que ces documents peuvent fournir pour une meilleure connaissance de la tradition pianistique lisztienne. Les présentes lignes – bien que très sommaires – montreront, nous l'espérons, l'intérêt à escompter de semblables investigations.

Pour notre part nous avons entendu une certaine quantité de ces enregistrements pianistiques – d'œuvres de Liszt ou d'autres composi-



teurs –, suffisamment en tout cas pour pouvoir en tirer quelques conclusions provisoires et nuancer en partie celles de M. Chailley. Dans le principe on ne pourra que lui donner totalement raison : rien de plus néfaste que cette "superstition maniaque" du texte écrit, alibi trop commode des pseudo-virtuoses sans tempérament ni personnalité (les progrès de l'enregistrement sonore, il est vrai, ont sans doute leur part de responsabilité dans cette conception exagérément "objective" de l'interprétation). Le texte écrit est une chose, l'idée musicale dont il se fait le truchement en est une autre ; tout le travail de l'exécutant consiste à découvrir celle-ci à travers celui-là, et il arrive que l'adéquation entre l'idée musicale et sa notation soit très approximative : la fin de notre **Saint François de Paule** en offre précisément l'exemple comme on verra.

Une autre éventualité à envisager réside dans les erreurs plus ou moins manifestes du texte imprimé, erreurs imputables soit au compositeur, soit à l'éditeur, et qu'un interprète intelligent se doit de corriger. Mais ce n'est pas de cela dont il s'agit ici : le problème soulevé réside dans les **améliorations** que l'interprète serait censé pouvoir apporter à un texte musical en soi correct et cohérent, au nom de son propre goût artistique (lequel n'est pas toujours excellent, on ne le sait que trop). Revenons alors à la question posée plus haut : de telles pratiques ont-elles eu cours avant l'ère actuelle de "respect du texte", si l'on se reporte aux enregistrements conservés de cette époque ?

A cette question nous répondrons sans hésiter par la négative. Certes les interprétations gravées il y a soixante ou soixante-dix ans relèvent d'un style que l'on pourra juger maniéré et désuet : ce style est pour une part affaire de mode. Et ces maniérismes apparaîtront – non tout à fait à tort, on en conviendra – comme une dégradation de la "liberté interprétative" revendiquée. Mais il convient de faire la part des choses et de discerner ce qui incombe à la mode d'une époque – et qu'il faut donc rejeter – et ce qui au contraire se montre comme la recréation intelligente d'interprètes plus proches (dans le temps) que nous ne le sommes de la pensée des compositeurs romantiques (c'est évidemment de ceux-là surtout qu'il s'agit), et par conséquent transmetteurs autorisés de leur message. Or nous ne connaissons pas d'exemple, dans les exécutions enregistrées de ceux-ci, d'altérations **harmoniques** et **mélodiques** telles que la variante du **Saint François de Paule.** Les altérations décelées sont en effet d'ordre exclusivement **rythmique,** hormis quelques adjonctions ornementales – d'ailleurs rares – et quelques "épaississements" d'accords, surtout par des redoublements d'octaves à la main gauche (mais ces ajouts ne modifient nullement la nature même de l'accord). Quant aux altérations rythmiques, elles sont fort diverses : variabilité du **tempo,** allongement ou raccourcissement de certaines notes au sein d'un dessin mélodique **(rubato),** arpègement des accords, léger retardement des notes mélodiques de la main droite par rapport à celles de la main gauche (artifice déjà préconisé par les clavecinistes français pour rendre le jeu expressif : la "suspension" de F. Couperin, généralisée par certains auteurs anciens à toutes les pièces lentes et chantantes (2). C'est par conséquent sous cet angle rythmique au premier chef qu'il s'impose de recouvrer une liberté interprétative qui nous est devenue étrangère, et dont témoignent les enregistrements d'interprètes la possédant encore. En cela, répétons-le, il faudra distinguer les excès ou abus occasionnels d'une époque qui était aussi celle du post-romantisme : rappelons à cet égard la grande pureté stylistique prônée par Chopin dans l'interprétation de ses œuvres, de laquelle était exclu par exemple l'arpègement arbitraire des accords (3) ; pureté bien éloignée de certaines interprétations gravées au début du siècle, mais cela ne signifie point que tout soit à bannir en elles, ce qui équivaudrait à jeter le bébé avec l'eau du bain...

Outre celui de Friedheim, il existe un autre enregistrement du **Saint François de Paule** par un élève de Liszt : Bernhard Stavenhagen, qui suivit les leçons de ce dernier durant plusieurs années, à Weimar, Budapest et Rome (4). Contrairement à Friedheim, qui hormis la coda s'écarte peu du texte imprimé (tout au plus allonge-t-il le grand arpège de **sol** majeur précédant immédiatement le récitatif final), Stavenhagen nous livre un texte musical à ce point différent de celui que l'on connaît qu'il ne saurait en aucun cas s'agir de variantes plus ou moins improvisées que Liszt aurait ménagées dans ses propres interprétations et que son disciple aurait reproduites de mémoire. On est bel et bien en présence d'une **autre version** du morceau, au sujet de laquelle on ne peut que se perdre en conjonctures : devons-nous l'attribuer à Stavenhagen, ou à Liszt ? Le premier terme de l'alternative semble peu probable, car on imagine mal ce fidèle disciple se permettre de recomposer ainsi une œuvre de son maître, et de surcroît transmettre cette nouvelle mouture à la postérité par le biais de l'enregistrement (sans nulle mention quant au rôle qui eût été alors le sien). Et si cette version remonte à Liszt lui-même, est-elle antérieure ou postérieure à celle qu'il a fait imprimer ? Existerait-il quelque part un manuscrit qui en consignerait la notation écrite, comme celui de l'orchestration de la même œuvre, récemment retrouvée et jouée en concert ? (5) Toutes questions que nous soumettons aux spécialistes compétents. Nous serions

quant à nous enclin à voir dans la version Stavenhagen une réfection postérieure à la version imprimée, car comparativement à celle-ci elle se révèle pianistiquement plus riche, et musicalement – à notre avis – plus intéressante.

C'est dans la puissante péroraison précédant le récitatif que l'écart entre les deux versions apparaît le plus prononcé. Ecart tel qu'il n'y a ici rien de commun entre ce que nous entendons et ce que nous lisons sur la partition : la montée chromatique en doubles octaves et les arpèges largement étalés qui la suivent – passage d'une grandiloquence un peu creuse – font place à des rappels du thème principal au grave, accompagnés de gigantesques traits chromatiques couvrant presque toute l'étendue du clavier ; ces traits se diluent ensuite en d'étranges bariolages descendants et l'on rejoint alors le dernier arpège (en **sol** majeur) de la version imprimée. Comme par ailleurs cette péroraison revient progressivement aux nuances douces l'équilibre de l'ensemble s'en trouve modifié, par suppression du brusque contraste d'intensité entre l'arpège de **sol** majeur et le récitatif débutant **piano :** la tempête se calme avant que le Saint n'entonne sa prière...

Quelques mots encore au sujet de cette prière en forme de récitatif déclamé. Voilà un excellent exemple du désaccord occasionnel entre l'idée musicale et sa notation dont nous parlions plus haut. Il est tout à fait contraire à l'esprit de cette page – et anti-musical – d'en observer servilement les valeurs rythmiques notées : celles-ci ne donnent que l'approximation d'un style librement déclamatoire à traduire comme tel, et c'est ainsi que l'entendent aussi bien Friedheim que Stavenhagen. Malheureusement la quasi-totalité des pianistes actuels taxeraient d'extravagante une pareille liberté interprétative, au nom de cet illusoire "respect du texte" qui n'est souvent qu'un leurre ; ils oublient seulement que le respect en question doit s'adresser à la pensée vivante enclose dans l'œuvre et non à sa trace graphique parfois imparfaite ; ou en d'autres termes à l'esprit et non à la lettre...

Signalons en particulier la durée très relative des silences (conséquence naturelle de la souplesse de **tempo** à rechercher ici), ainsi que la continuité à établir, à la quinzième mesure du **Lento,** entre les noires et les croches précédentes, les premières n'étant que le ralentissement noté des secondes. Au **Tempo primo** Stavenhagen supprime deux mesures (les quatrième et cinquième), et à la neuvième mesure il joue la montée en noires sur **mi, fa dièse, la, do dièse,** ce qui paraît plus logique par rapport au contexte ; Friedheim, en revanche, s'en tient dans ce passage au texte imprimé (néanmoins il remplace la levée de blanche, **au Tempo primo,** par une noire, ce qui souligne mieux le retour du thème principal à la main gauche, la main droite étant quant à elle jouée comme indiqué).

Et puisque notre objet initial était la conclusion du morceau, la voici telle que l'a enregistrée Stavenhagen ; on verra qu'elle diffère davantage du texte imprimé que celle de Leschetitzky-Friedheim, au regard de laquelle elle se révèle plus intéressante encore musicalement, et donc préférable : Exemple n° 2.

Notes :

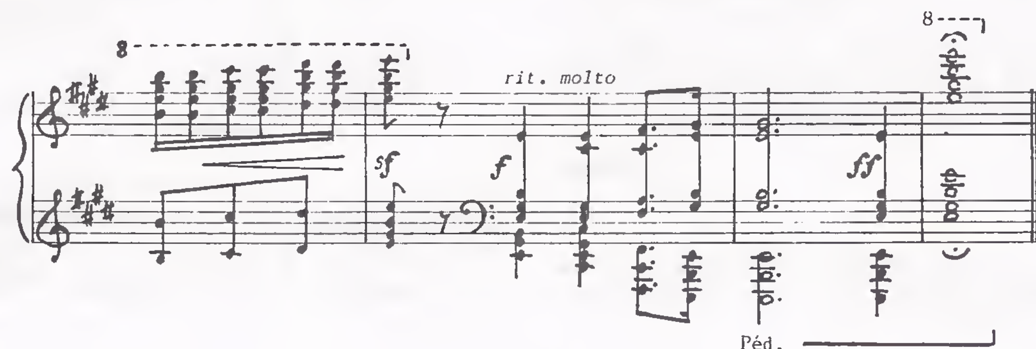
(1) Cet enregistrement, regravé récemment sur microsillon, a été diffusé en 1981 sur France-Musique : nous ne saurions de ce fait en indiquer la référence numérique, n'ayant pu en prendre connaissance de manière plus directe.

(2) Cf. Eugène BORREL, **L'interprétation de la musique française (de Lully à la Révolution),** Paris, Alcan, 1934, p. 88.

(3) Voir à ce sujet le remarquable et substantiel ouvrage de Jean-Jacques EIGELDINGER, **Chopin vu par ses élèves,** nouvelle édition, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, notamment pp. 84-86. L'idéal de jeu prôné par Chopin se reflète dans les enregistrements discographiques de Raul Koczalski (1885-1948), héritier le plus authentique de la tradition chopinienne par l'interprétation de K. MIKULI (cf. EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 143) et qui ne s'interdit pas quelques minimes "suspensions". On rappellera à ce propos que le "tempo rubato" bien compris, pierre de touche de l'interprétation chopinienne mais dont le maître polonais n'est nullement l'inventeur (cf. EIGELDINGER, *op. cit.*, pp. 77-81 et 171-73), consiste précisément dans un décalage irrégulier des deux mains, la gauche restant en mesure.

(4) Enregistrement sur rouleau perforé selon le système Welte-Mignon, de date non précisée (environ 1905), regravé en 1970 sur microsillon par Telefunken (disque anthologique, SLA 25057-T/3).

(5) Cette orchestration est, paraît-il, antérieure à la version pianistique imprimée, et musicalement elle se rapproche davantage de cette dernière que de la version Stavenhagen : on pourrait ainsi supposer que celle-ci contient les amendements apportés par Liszt à sa première version pianistique (imprimée), peut-être pour la rendre plus conforme à l'esthétique de l'instrument à clavier ; elle serait alors la plus récente des trois versions.



Pour la création d'une école pratique d'harmonie acoustique subtile[1]

Lors d'une rentrée scolaire déjà lointaine notre éminent et passionné professeur de musique nous cita une phrase, de Confucius je crois, à moins que ce ne soit de Platon, disant que si on change une note à la gamme on change l'Etat.

Rien qu'en Occident on a changé beaucoup de fois une note à la gamme depuis quelques siècles. De l'échelle du Moyen-Age qui devait être essentiellement diatonique et ne s'éloignait guère de l'empilement de quintes justes chères à Pythagore, d'où le style de musique correspondant, on est passé, au XVIe siècle, au tempérament inégal ancien ou gamme "pésotonique", permettant de produire des tierces acoustiques dans les tonalités les plus simples, puis, à l'époque de Bach, on a de plus en plus rapproché le sol dièse et le la bémol pour pouvoir aller dans toutes les tonalités. Voilà les grandes lignes de l'évolution de la gamme européenne depuis 1 000 ans.

La modification historique progressive de la gamme va toujours de pair avec une évolution harmonique. De même on peut dire, par exemple, que c'est le passage du clavecin au piano-forte, au milieu du XVIIIe siècle, qui a permis, par sa possibilité de nuances et d'accents brusques, la naissance du style rythmiquement si expressif de Haydn, Mozart et Beethoven.

En cette fin du XXe siècle, nous sommes à un tournant de la civilisation musicale. Schœnberg et ses successeurs ont trouvé, comme solution à la progression de la musique, l'emploi indifférencié, et systématique des douze sons de la gamme chromatique. C'est une possibilité. Elle n'est pas la seule. On peut citer, par exemple, le système néerlandais des 31 cinquièmes de tons, plus proche de l'acoustique et permettant l'emploi de nouveaux harmoniques.

L'auteur de cet article, qui s'est fait une spécialité de ce sujet et qui s'est livré à de méthodiques recherches et expériences depuis un quart de siècle, aimerait entrer en relation avec des personnes désireuses de l'aider à réaliser quelque chose de radicalement nouveau, soit en matière de facture instrumentale, soit au simple point de vue vocal et pédagogique. Il y a là une sorte de nouvelle école à créer dans un domaine qui, jusqu'à présent, en dehors des savantes recherches officielles, a peu été abordé au niveau pratique de la musique et de l'éducation musicale en France.

Lug Mizaël

(1) Qu'on pourrait appeler "EPHAS" (Ecole Pratique d'Harmonie Acoustique Subtile) et qui en effet, phonétiquement, "effacerait" bien des erreurs !

A la Découverte d'ALBÉRIC MAGNARD (1)

par **Philippe ZWANG**

La mort d'Albéric Magnard

Le 28 juin 1914, l'assassinat de l'archiduc héritier d'Autriche à Sarajevo fut le début d'une crise diplomatique européenne, prélude à la Première Guerre mondiale. Dans l'enthousiasme de l'"Union sacrée", le sous-lieutenant Magnard, comme beaucoup de réservistes, demanda à reprendre du service ; mais l'Etat-major était sûr de gagner en quelques mois...

Albéric assista, impuissant, dans son manoir de Baron, aux succès allemands ; il laissait entendre qu'il ne laisserait pas violer sa maison. Au matin du 3 septembre, ayant mis les femmes à l'abri, il était seul au manoir, avec son beau-fils René Creton. Le drame se déroula très vite : des Uhlans de von Klück pénétrèrent dans la propriété et s'emparèrent de René qu'ils attachèrent à un arbre ; apercevant la scène du premier étage, Magnard courut chercher son révolver ; une courte fusillade éclata, deux Allemands tombèrent, Magnard fut mortellement blessé. Les soldats brûlèrent et pillèrent la maison. Ainsi disparut, avec ses précieux manuscrits, le plus grand symphoniste français de la Belle époque.

Vie et formation d'un musicien

Albéric Magnard naquit à Paris le 9 juin 1865 ; il était l'enfant unique de Francis Magnard et d'Emélie Bauduer. Son père, grand amateur d'art, fut directeur du *Figaro*. La mort brutale de sa mère en 1869 marqua profondément le jeune Albéric qui n'avait pas encore cinq ans.

La vie de Magnard se déroula très normalement : bonnes études secondaires, service militaire, études supérieures de Droit. Depuis 1886, sans doute décidé par un voyage estival à Bayreuth, Magnard fut auditeur dans la classe d'harmonie de Théodore Dubois au Conservatoire de Paris. C'est là qu'il rencontra Guy Ropartz (1864-1955) avec qui il se lia d'une indéfectible amitié. Il suivit en 1887 le cours de composition de Massenet ; de cette année datent ses premières œuvres. En 1888, il obtint un Premier prix d'harmonie.

Renonçant, comme Maurice Emmanuel, au Prix de Rome, Magnard termina sa formation musicale auprès de Vincent d'Indy qui lui apprit les richesses du passé et lui inculqua le goût du travail bien fait.

Admirateur de Beethoven et de Wagner, Magnard créa son propre style, fondé sur un métier sans faille, le respect de la tonalité, un sens très sûr de la palette orchestrale et une riche et intarissable invention mélodique et rythmique.

A la fin de 1896, Vincent d'Indy lui demanda de le remplacer quelques mois à la Schola Cantorum ; il stupéfia les élèves, en particulier Déodat de Séverac qui fut son unique disciple. La même année, il épousa Julia Creton qui lui donna deux filles, Eve et Ondine. C'est donc dans un contexte familial très heureux et très équilibré que Magnard vécut et composa. Fuyant le tourbillon parisien, il acquit en 1904 le "Manoir des Fontaines" à Baron, près de Senlis.

Magnard, musicien du malentendu

La récupération patriotique de la mort de Magnard

La mort héroïque mais incongrue du compositeur fut très vite exploitée dans le sens le plus nationaliste ; ceux qui avaient ignoré sa vie sublimèrent sa mort, comme Edmond Rostand (2) ou Maurice Barrès (3). Et voilà Magnard catalogué comme un ultra-nationaliste dont seules (ou à peu près) les circonstances de son trépas sont signalées dans les ouvrages musicaux ! De là l'oubli du grand public malgré les efforts anciens de Carraud ou récents de Harry Halbreich, Jean Maillard ou Paul-Gilbert Langevin.

Magnard et la politique

En réalité Magnard, comme tous les artistes, palpita avec son temps. Droit et intègre, il avait été élevé, comme tous les Français de l'époque, dans la haine de l'Allemagne et la revanche à prendre, mais cela ne l'aveuglait pas. En 1899, indigné par l'Affaire Dreyfus, il démissionna du cadre de réserve de l'armée ; déjà, le jour de la parution de *J'accuse*, il avait écrit à Zola une lettre magnifique (4). C'est aussi en 1899 qu'il composa pour Dreyfus un *Hymne à la justice* (5). Magnard sut aussi, lors d'une grève des orchestres en 1909, s'insurger contre les grévistes, comme en témoigne une lettre à Guy Ropartz (6).

Magnard et les femmes

Magnard a toujours aimé et admiré les femmes, et la disparition de sa mère lui fit seulement sublimer la maternité : les héroïnes de ses trois opéras sont angoissées par une maternité qu'elles ne peuvent réaliser. Albéric trouva en Julia une compagne idéale pour qui il écrivit un *Hymne à Vénus*, op. 17, en hommage amoureux. Défenseur des droits de la femme, Magnard dédia sa 4e *symphonie* à l'Union des femmes professeurs et compositeurs de musique.

"Magnard le solitaire" (H. Halbreich)

Cultivant l'amitié, ouvert à toutes les formes de l'art, grand esthète, Magnard avait besoin de calme et de beauté ; c'est ce qu'il vint chercher à Baron. Mais une incompréhension réciproque entre les villageois et le compositeur gâcha les dix dernières années de sa vie.

Le malentendu musical

Assez peu joué de son vivant malgré les efforts de Ropartz, Magnard dut, comme Mozart ou Berlioz, organiser un concert de ses œuvres à ses frais (7). Disparu, le compositeur tomba dans l'oubli. Aujourd'hui, sans doute grâce aux efforts inlassables des musicologues cités *supra,* et auxquels il faut ajouter par exemple Ernest Ansermet, l'œuvre de Magnard intéresse les maisons de disques (cf. discographie).

Quelques œuvres : des chefs-d'œuvre

Comme pour Manuel de Falla, auquel Magnard me fait toujours penser, tant par son exigence d'artiste que par son bref catalogue, les œuvres de Magnard sont peu nombreuses : 21 numéros d'opus, deux œuvres sans numéro d'opus, et un op. 22 disparu dans l'incendie du "Manoir des Fontaines".

On peut distinguer 11 mélodies, 3 œuvres pour piano, 5 œuvres de chambre, 6 œuvres pour orchestre et 3 opéras. Les actuelles réalisations discographiques laissent espérer un enregistrement intégral du catalogue.
En se réjouissant de cette reconnaissance posthume, on me permettra de souhaiter que Maurice Emmanuel (1862-1938), autre grand musicien français, sorte lui aussi de l'oubli.

NOTES

(1) Tel était le titre d'une conférence, résumée ici, que le signataire de ces lignes prononça le 27 septembre 1986 à Baron (Oise) lors d'une journée consacrée à Albéric Magnard. Cette journée fut organisée par le Comité des fêtes de Baron qui présenta une exposition d'objets ayant appartenu au compositeur et de documents relatifs à son œuvre. Pour couronner cet hommage, un concert Magnard fut donné dans la très belle église de Baron, à l'excellente acoustique, par le Quatuor Arcana et le pianiste Nicolas Dessenne.

Il faut rendre hommage à la municipalité de Baron, en particulier à Daniel Milliot ; à Claire Vlach-Magnard, petite-fille du compositeur, qui prêta volontiers de précieux souvenirs familiaux ; enfin, à M. et Mme Coppinger, actuels propriétaires du *"Manoir des Fontaines"*, qui ont gentiment accepté que la conférence ait lieu dans le magnifique pigeonnier du manoir.

(2) MAGNARD

Celui-là qui, rebelle à toute trahison,
Et préférant la Muse à toute Walkyrie,
A défendu son Art contre la Barbarie,
Devait ainsi mourir défendant sa maison.

Mort pleine de clarté, de goût, et de raison !
D'une Œuvre et d'un Destin parfaite symétrie !
Qu'Il aille, aux profondeurs où se fait la Patrie !
Près des poètes fiers du disciple qu'ils ont !

Deux Ombres lui viendront parler de Bérénice,
Que leur rivalité par ce héros finisse !
Dressons-lui pour tombeau la pierre de son seuil,

Et dans le plus doux sol que ce Français sommeille,
Qui, réconciliant la mesure et l'orgueil,
Chanta selon Racine et meurt selon Corneille !

(3) "Lui, le fils du grand sceptique Francis Magnard, lui l'enfant du *Figaro,* il a résolu de donner sa vie plutôt que d'accepter ce qui ne doit pas être. Il entreprend à lui seul, de s'opposer à ce que la France, momentanément, n'a pas pu empêcher" (*Le Fils d'un sceptique,* 1914).

(4) "Bravo, Monsieur, vous êtes un crâne ! En vous l'homme vaut l'artiste. Votre courage est une consolation pour les esprits indépendants. Il y a donc encore des Français qui préfèrent la justice à leur tranquillité... Marchez ! vous n'êtes pas seul. On se fera tuer au besoin." (13 janvier 1898).

(5) L'*Hymne à la justice,* op. 14, est dédié à Emile Gallé, ami de Magnard et trésorier de la Ligue des Droits de l'Homme. Magnard est le principal grand musicien à avoir composé une œuvre pour la défense de Dreyfus. *L'Ouragan* d'Alfred Bruneau (opéra comique, 1901) est plus une défense de Zola que de Dreyfus. Quant à l'oratorio de Vincent d'Indy *La légende de Saint-Christophe* (1908-1915), il reflète au contraire l'état d'esprit antidreyfusard et antijuif ; cf. sa lettre à Pierre de Bréville citée in Léon Vallas, *Vincent d'Indy,* Albin Michel, 1950, vol. 2, p. 327.

(6) "Le syndicalisme ne peut que croître et embellir. Le suffrage universel, conscient de sa force, va devenir insupportable, et nous ferons l'expérience de la tyrannie ouvrière comme nous avons fait celle de la tyrannie monarchique". (10 septembre 1909).

(7) Il eut lieu le 14 mai 1899 à Paris, au Nouveau Théâtre ; Paul Dukas qui y assista en fit une relation enthousiaste, cf. *Ecrits sur la musique,* SEFI, 1948, p. 458-461.

Bibliographie

G. Carraud, *La vie, l'œuvre et la mort d'Albéric Magnard,* Rouart, Lerolle et Cie, Paris, 1921.

Musiciens de France, La Revue Musicale, n° 324/25/26, 1979 (articles de Jean Maillard et Harry Halbreich).

F. Ducros, *Albéric Magnard, l'œuvre vocal,* Mémoire de maîtrise, Paris IV, 1984. *Albéric Magnard,* revue "Zodiaque", n° 147, janvier 1986 (articles de Claire Vlach-Magnard et Frédéric Ducros).

L'affaire Dreyfus et la musique, communication de Claire Vlach-Magnard lors du Colloque Déodat de Séverac, abbaye de Fontfroide, juillet 1986 (impression en préparation).

C. Vlach-Magnard, *Correspondance de Magnard* (en préparation).

Discographie

(choix d'œuvres disponibles chez les disquaires)

Michel Plasson vient d'enregistrer *Guercœur* (Voix de son Maître) ; la parution est imminente.

KAROL SZYMANOWSKI (1882-1937)

par **Didier Van MOERE**
Professeur, Musicologue

Lorsque Karol Szymanowski naît le 3 octobre 1882 à Tymoszowka, un des "manoirs" de la famille, situé à quelques kilomètres de Kiev, la Pologne est en réalité rayée de la carte de l'Europe depuis le dernier partage, celui du congrès de Vienne. Le jeune Karol, puisque l'Ukraine fait partie de la Russie, est donc sujet du tsar. Les Szymanowski mènent la vie, au fond assez modeste, des hobereaux de l'époque : ils n'ont ni le patrimoine terrien des grandes familles de l'aristocratie, ni la fortune des nouveaux industriels. Mais, chez eux, l'atmosphère est heureuse, en particulier grâce à la musique, que tout le monde aime ou pratique. Le père et la mère appartiennent à des familles de musiciens : ainsi Karol est-il le petit cousin du célèbre Harry Neuhaus, dont le père dirige l'école de musique d'Elisavetgrad (1). C'est là que Szymanowski (déjà initié par son père), fait ses études musicales. Lui, mais aussi ses frères et sœurs : parmi eux, Feliks sera pianiste, et Stanislawa (Stasia) cantatrice. Or, très jeune encore, Karol découvre le monde enchanté de l'opéra : c'est d'abord, à Elisavetgrad, la "Rusalka" de Dargomyjski, puis, à Vienne, "Lohengrin". Inlassablement, il joue au piano les œuvres de Wagner. Cependant un autre univers, tout aussi fascinant, se révèle à lui : celui de la Méditerranée, mais, pour le moment du moins, à travers les œuvres de Goethe ou de Nietzsche. Malgré son admiration pour la littérature polonaise, Szymanowski sera toujours séduit par tous ceux qui chantent l'innocence du ciel et du devenir. "La Naissance de la Tragédie" sera longtemps un de ses livres de chevet.



Szymanowski en Juillet 1936 (Cliché Viollet)

Quant à la musique, il l'étudie plus ou moins en autodidacte : à Varsovie de 1901 à 1905, il prend des cours avec le très traditionnel Noskowski, mais à titre privé, et sans passer vraiment par le Conservatoire. L'art de composer et d'orchestrer, par exemple, il l'approfondit plutôt en assistant assidûment aux répétitions et aux concerts de la toute récente Philharmonie. A la même époque, il se lie avec les futurs interprètes privilégiés de sa musique : le pianiste Arthur Rubinstein, le violoniste Paul Kochanski et le chef d'orchestre Grzegorz Fitelberg. Que d'œuvres seront composées en pensant à eux !

Fitelberg et Szymanowski (car Fitelberg compose aussi) s'associent d'ailleurs à deux autres compositeurs, Ludomir Rozycki et Apolinary Szeluto, pour fonder, sous l'égide du riche prince Lubomirski (lui aussi compose !) la "Société d'Edition des Jeunes Compositeurs Polonais". Il s'agit pour eux de faire publier leurs œuvres et de les propager.

Cette "Jeune Pologne en Musique" entend ressusciter la musique polonaise qui, après Chopin, s'est assoupie dans la mouvance de Mendelssohn... Le 6 février 1906, le groupe donne son premier concert à la Philharmonie : de Szymanowski, Fitelberg dirige la très straussienne "Ouverture de Concert", tandis que Harry Neuhaus joue les "Variations opus 10" et "L'Etude en si bémol mineur", dont Paderewski s'empare aussitôt.
C'est l'ouverture qui reste cependant l'œuvre la plus marquante de cette période : le modèle est Richard Strauss, incarnation de la modernité pour Szymanowski et ses amis. Jusqu'à la guerre, on sentira son influence dans ses œuvres. Et dès, 1907, la critique se déchaîne, à Varsovie, contre cette musique qui fait fi de la soi-disant bonne tradition polonaise. C'est déjà, la rupture entre le créateur et ceux qu'il récuse comme juges.

Mais, peu à peu, Szymanowski devient pleinement lui-même.
En 1908, Il voyage enfin en Italie, en se limitant à Nervi il est vrai, et compose bientôt les deux chefs-d'œuvre de cette première période : ce sont, en 1909-1910, sa deuxième symphonie, créée par Fitelberg, et, en 1910-1911, sa deuxième sonate, créée par Rubinstein. Les influences allemandes y sont encore visibles, mais mieux assimilées. Les deux œuvres montrent la maîtrise que le compositeur a acquise dans le domaine formel : chacune est en deux mouvements, un allegro de sonate et un thème et variations, dont la dernière est une gigantesque fugue. Il veut prouver qu'il peut faire aussi bien que Strauss ou Reger !

Pendant ce temps, la "Jeune Pologne en Musique" se dissout : les talents n'y sont pas égaux, inimitiés et tensions n'ont pas tardé à naître Fitelberg, de son côté, choisit la direction d'orchestre. Avec ce dernier, Szymanowski s'installe à Vienne en 1912. Le prince Lubomirski obtient pour le chef un engagement à l'opéra, et pour le compositeur un contrat avec Universal Edition. La meilleure société a beau les accueillir, cela ne comble pas Szymanowski : il garde la nostalgie de l'Italie et de la Sicile, qu'il a vraiment découvertes en 1910 et 1911. D'autre part, si "Pelléas" n'éveille rien en lui, il découvre "Pétrouchka" en 1913 : "(...) je commence à haïr les Allemands".
A Vienne, désormais, il étouffe. Quand il écrit son opéra "Hagith", qui renchérit sur "Elektra", il est conscient de s'engager dans une impasse. Une autre voie, déjà, s'est ouverte à lui, celle de l'Orient : en 1911, il a découvert à la Bibliothèque Impériale les poésies de Mohamed Hafiz dans la traduction de Hans Bethge (2) et a aussitôt composé un premier cahier.
Maintenant, tout attire Szymanowski vers des cieux sous lesquels sa véritable nature pourra s'épanouir : en mars 1914, il part de nouveau pour l'Italie et la Sicile, et pour le Maghreb. La rupture avec la culture germanique est d'autant plus marquée qu'il rencontre à Londres, à son retour, Stravinsky. Les œuvres écrites pendant la guerre ("Mythes" pour violon et piano, "Métopes" et "Masques" pour piano, troisième Symphonie, premier Concerto pour violon) sont toutes inspirées des mythes et légendes méditerranéens, antiques ou arabes, et ne gardent que les apparences de la musique pure. Musicalement, Szymanowski est désormais plus proche de Scriabine et des impressionnistes français, même s'il est dangereux de parler d'influence proprement dite.

Il abandonne en tout cas les rigueurs de la forme pour une inspiration plus rhapsodique : la troisième Symphonie ou le Concerto pour violon relèvent bien plus du poème symphonique que de la forme sonate traditionnelle. La musique de Szymanowski devient l'expression directe de ses émotions ou de ses idées, que la lecture de Platon, de Nietzsche, mais aussi de Pater ou de d'Annunzio suscite ou conforte.

Mais la révolution de 1917 éclate, alors qu'avec le premier Quatuor et la troisième Sonate, il semble revenir à la musique pure. Si, au début, la chute du tsar peut réjouir un homme qui s'est toujours senti polonais et non russe, il en subit vite les excès : Tymoszowka est incendiée, les pianos jetés dans le lac. Jamais plus Szymanowski n'aura de toit à lui, et sera toujours sans argent. Deux projets le préoccupent alors : d'abord, un roman dont le titre, "Efebos", indique assez l'esprit ; et un livret d'opéra dont la figure centrale serait le roi de Sicile Roger II, sorte de trait d'union entre les civilisations ara-

be, antique et chrétienne. Pour écrire ce livret, il est aidé par son cousin, le jeune poète Jaroslaw Iwaszkiewicz (3).

Cependant, à l'issue de la guerre, la Pologne recouvre son indépendance et Szymanowski pense y avoir, comme compositeur, un rôle éminent à jouer. C'est compter sans la persistante hostilité de la critique, qui ne désarme pas... alors que les Etats-Unis l'accueillent à bras ouverts, et qu'en France, le 20 mai 1922, le directeur de la Revue Musicale, Henry Prunières, organise un concert de ses œuvres, avec Casadessus, Kochanski, Stasia et lui-même. Szymanowski, puisant dans le folklore, rêve alors de devenir le Stravinsky polonais : il écrit ses "Archaïques" et entreprend un ballet inspiré des légendes des montagnards des Tatras, "Harnasie", tout en commençant à composer ses Mazurkas. Son style change donc lui aussi, s'éloigne de l'impressionnisme ; ainsi parle-t-on de la période "nationale" du compositeur. C'est que son port d'attache est moins Varsovie que Zakopane, cette petite station de montagne devenue un peu la capitale culturelle de la Pologne.
Il faut pourtant terminer "Le Roi Roger", en 1924, cet opéra étant en quelque sorte l'équivalent musical du roman "Efebos" alors qu'Iwaszkiewicz et Szymanowski lui-même ont d'autres préoccupations. Le héros de l'opéra est d'ailleurs peut-être moins le roi que l'énigmatique berger (tel était le titre primitif de l'œuvre), réincarnation de Dionysos, qui lui révèle les mystérieux mais puissants instincts qui sommeillent en lui. En revanche, le "Stabat Mater" des années 1925-1926 correspond beaucoup mieux au style actuel de Szymanowski : composé à la mémoire de la petite fille de Stasia, Alusia, morte accidentellement, c'est sans doute le chef-d'œuvre de cette période. Il nous montre un aspect différent de son génie : le musicien abandonne les prestiges de la luxuriance sonore pour une sorte de hiératisme très dépouillé, pour une simplicité que l'on trouvait déjà dans les "Rimes Enfantines" pour voix et piano.

Le modèle de Szymanowski s'appelle maintenant Chopin, sur lequel il a publié une assez longue étude. Mais la critique se refuse à reconnaître cette filiation. Certes, il devient en 1926 directeur du Conservatoire de Varsovie (il a renoncé, conscient de sa mission, à occuper le même poste au Caire). La tâche est épuisante, et l'œuvre de rénovation entreprise ne fait que susciter de l'hostilité et de la rancune. Szymanowski, qui n'a plus même de temps pour composer, doit partir dans un sanatorium à Edlach. Quand il retourne à Varsovie, en 1929, c'est pour démissionner.



Karol Szymanowski avec Pavel Kochanski

Il doit alors aller faire une seconde cure, à Davos, pendant neuf mois, pour tenter d'enrayer les progrès du mal qui se précise et l'emportera dix ans plus tard : la tuberculose. Et tout recommence : à son retour, il est nommé recteur de la nouvelle Ecole Supérieure de Musique (elle remplace le Conservatoire désormais restructuré)... et démissionne en 1932, devant une offensive généralisée. Entre temps, "Harnasie" est achevé, et il a composé les "Chants de Kurpie", d'inspiration folklorique également.
Mais, miné par les ennuis financiers, Szymanowski se porte de moins en moins bien. Le climat de Zakopane, où il s'est installé depuis 1930, dans une petite maison, "Atma" (4), lui est-il tellement salutaire ? Au demeurant, il n'écrira plus que deux œuvres majeures, une quatrième Symphonie, "concertante", et un second Concerto pour violon. La première lui est destinée, bien que dédiée à Rubinstein : Szymanowski, pianiste moyen, voire médiocre, compte

la jouer un peu partout en Europe pour gagner le minimum d'argent nécessaire à sa survie. La seconde est écrite pour l'ami fidèle, Kochanski, et aussi en collaboration avec lui, puisqu'il écrit la cadence et supervise l'écriture de la partie soliste. Il crée le Concerto en 1933 avec Fitelberg, qui accompagnait Szymanowski pour la première de la Symphonie.



Grzegorz Fitelberg, Karol Szymanowski and Arthur Rubinstein (from the archives of the Theatre Museum)

Après, Szymanowski ne donne plus rien, sinon deux Mazurkas pour piano, même s'il esquisse un Concertino pour piano et songe à un ballet inspiré de "L'Odyssée" (comme les "Métopes"), "Le Retour d'Ulysse". La Méditerrannée, encore... Mais le mal est inexorable, qu'aggrave encore la fatigue des tournées. Pourtant, à Paris, Szymanowski triomphe en 1936 avec "Harnasie" que montent à l'Opéra Serge Lifar et Philippe Gaubert. Dernière joie de Szymanowski, qui jamais n'avait connu un tel succès. Les derniers mois de sa vie, il les passe à Grasse, alors qu'à Varsovie des amis se groupent pour l'aider. Il est, de toute façon, trop tard ; parler, manger relèvent déjà de l'utopie. Le 29 mars 1937, Szymanowski meurt dans un sanatorium de Lausane où, de toute urgence, il avait été transporté de Grasse.

Notes

(1) Kirovograd aujourd'hui.
(2) "Le Chant de la Terre" de Mahler est écrit sur des textes de poésies chinoises traduites par lui.
(3) Il est l'auteur de la célèbre nouvelle "Les Demoiselles de Wilko".
(4) C'est aujourd'hui le musée Szymanowski.

ANALYSE

"MASQUES"

Les "Masques" datent donc de la deuxième manière de Szymanowski, et ont été composés à Tymoszowka entre l'été 1915 et le suivant. "(...) J'ai maintenant commencé un nouveau cycle, tout à fait différent, écrit-il le 7 novembre 1915, il s'appellera "Masques"... Je viens juste de terminer complètement le premier morceau, intitulé "Sérénade de Don Juan", et j'en suis énormément satisfait. malgré un certain style quasi parodique, cela a beaucoup plus de valeur que mes morceaux inspirés de "L'Odyssée""[1]. Et, le 21 juillet 1916 : "J'ai écrit un troisième "Masque", "Schéhérazade", et j'en suis très content." Plus tard, Szymanowski avouera encore qu'il "aime beaucoup ses "Masques"".

Le 12 octobre 1916, Sascha Dubiansky crée l'œuvre dans la petite salle du Conservatoire de Saint-Petersbourg, quatre ans avant de se suicider à l'âge de vingt ans. Mais l'ordre de succession des trois pièces est désormais inversé : "Schéhérazade" a finalement été placé en tête du triptyque, suivi de "Tantris le Bouffon", puis de la "Sérénade". En tout cas, d'emblée, les interprètes ne vont pas manquer pour cette œuvre difficile : à Paris, par exemple, Robert Schmitz donne les deux premiers volets dès le jeudi 7 décembre 1922, au cours d'un concert de la Société Musicale Indépendante, et le samedi 10 février 1923, lors d'un concert organisé au Vieux-Colombier par la "Revue Musicale", René Gil-Marchex exécute les trois.

Oui, l'œuvre est difficile, redoutable même. Le piano y sonne comme un grand orchestre et en donner une interprétation parfaitement fidèle aux indications du compositeur relève presque de la gageure. Ce dernier, à la fin de sa vie, envisagea de remanier le cycle pour en faire une œuvre pour piano et orchestre : peut-être songeait-il aussi à ses propres doigts. Certes, le 1er septembre 1918, il soulignait que tout cela était, en réalité, très pianistique et facile à jouer ; mais il s'adressait alors à son éditeur...[2] Cela dit, que faut-il penser de l'aspect "parodique" des "masques" ? Szymanowski n'applique l'épithète, apparemment du moins, qu'à la "Sérénade". Sans doute pense-t-il au Don Juan de Mozart et à la fameuse sérénade qu'il chante

sous les fenêtres d'Elvire, mais pour sa soubrette. Cependant, si cette situation a, en effet, quelque chose de parodique, la première pièce, "Schéhérazade", ne paraît pas poser de problème de ce genre : il s'agit d'une référence à l'héroïne des "Mille et une Nuits", sans autre précision d'ailleurs. Le cas de "Tantris le Bouffon", en revanche, est plus délicat : l'idée vient évidemment de la légende de Tristan, mais telle que l'avait présentée, en 1908, un drame de Ernst Hardt. Dix ans, après, pour revoir sa bien-aimée, Tristan s'introduit à la cour du roi Marke, déguisé en bouffon. Isolde lui impose alors une épreuve : son chien le reconnaîtra-t-il ? Tristan sort vainqueur de l'épreuve, mais en vain : Isolde l'abandonne. On peut donc ici parler de "parodie", mais vu le caractère profondément tragique de la situation, ne serait-ce pas une parodie qui se parodie elle-même.

Quant à l'écriture pianistique, elle est très caractéristique de la nouvelle manière de Szymanowski, et on faisait déjà, à l'époque, des rapprochements avec Scriabine, Debussy, Ravel... rapprochements très irritants pour un compositeur qui se voulait authentiquement polonais, surtout après la guerre. Mais il suffit de jeter un coup d'œil sur la partition(3) pour découvrir la même minutie dans l'indication des nuances, les mêmes changements fréquents de mesure, le même souci de la sonorité proprement dite, la même utilisation de certains effets, le même usage de trois portées... Mais les créateurs d'une même époque nont-ils pas souvent quelque chose en commun ?

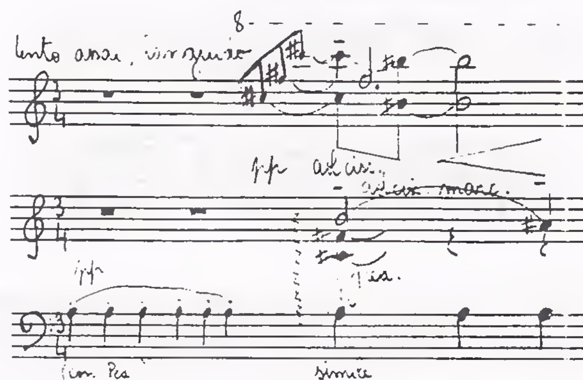
"Schéhérazade"

Le début de "Schéhérazade" (dédié à Dubiansky) est, à vrai dire, plus évocateur que descriptif, un peu dans l'esprit de certains préludes de Debussy. Pendant onze mesures, sur un "la" obstinément répété à la basse, chemine lentement ("lento assai, languido") une mélodie, ou plutôt un embryon de mélodie, qui rampe péniblement, dans le registre suraigu du piano, à travers des intervalles de secondes, majeures ou mineures (A).

Puis, après un point d'orgue, un "poco avivando" amorce une rupture totale : l'arabesque l'emporte sur le chant, ponctuée de silences ou de points d'orgue, tandis que, parfois, des repères tonaux apparaissent.

Avec l'allegretto qui suit ("tranquillo e semplice"), la mélodie reprend ses droits, ainsi que l'intervalle de seconde, et ce aux deux mains (B).

Exemple A

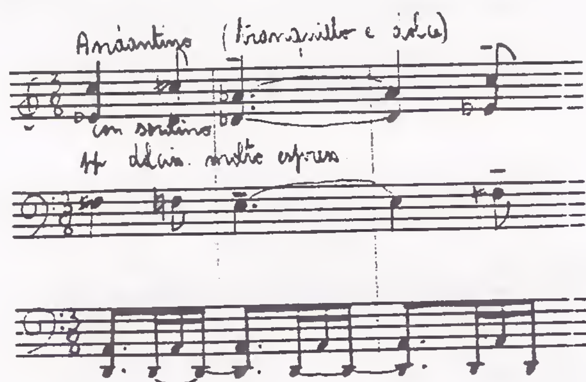


Exemple B



Mais le mouvement va se précipiter, les notes se répéter de façon de plus en plus serrée, avec, avant que le rythme ne s'emballe, deux passages intéressants : l'un rappelle la neuvième sonate de Scriabine ; dans l'autre, des quartes "vides" alternent avec des accords polytonaux. Cette rapidité se maintient jusqu'à la fin, non sans un moment d'accalmie où, comme le Debussy d'"Ondine", Szymanowski recourt, à la basse, au traditionnel rapport tonique-dominante, mais sans qu'il y ait vraiment recours à une tonalité (C).

Exemple C



Et pour conclure, curieusement, Szymanowski reprend, en l'abrégeant, l'allegretto (B), devenu ici andantino, tandis qu'il reproduit, pour finir, intégralement le début (A), semblant donc adopter une structure "en arc". Au demeurant, au lieu de répéter les deux premières mesures du morceau, il préfère reproduire la dernière mesure de l'introduction, accentuant ainsi le "perdendosi" et le heurt le plus imperceptible de "la" et du "la dièse", pour souligner l'effet de suspension du son.

Plus de la moitié de l'œuvre est écrite sur trois portées. Des critiques y ont vu une preuve de la prééminence de l'élément sonore, et une caractéristique de la technique "impressionniste". Le langage harmonique n'en reste pas moins beaucoup plus cohérent qu'il n'y paraît. D'autre part, l'auditeur réentend certains fragments, réutilisés parfois textuellement : le compositeur garde donc le souci d'éviter une structure trop libre, et de contenir, à défaut de développement proprement dit, l'improvisation dans certaines limites. le rythme étant presque, à quelques mesures près, constamment ternaire, on a finalement l'impression d'une sorte de danse dont les figures reviennent plus ou moins régulièrement.

"Tantris le bouffon"

C'est par un frottement de secondes que commence ce deuxième volet, dédié à Harry Neuhaus. Des indications très précises donnent le ton : "vivace assai" pour le mouvement, "marcatissimo" pour le toucher, "buffo e capriccioso" pour l'esprit. Mais on verra se succéder des fragments très différents, voire contradictoires : les nuances et le mouvement changent sans cesse. Le titre même du morceau l'exige : le masque grotesque du bouffon dissimule péniblement la passion tragique du héros, sa danse effrénée et maladroite se ralentit parfois comme si, pétrifié, il s'abîmait dans la contemplation extatique de sa bien-aimée. On peut pourtant distinguer quelques éléments thématiques, autour desquels Szymanowski a construit l'œuvre : comme dans "Schéhérazade", il préfère répéter que développer vraiment. Après l'introduction percutante, qui résonne d'appels ( ), le chant d'amour s'élève douloureusement ("dolente") sur un motif de tierce descendante, directement ou par degrés chromatiques ; on notera au passage que Szymanowski utilise ici (A) une figure pointée ( ) déjà présente dans "Schéhérazade" (exemple B), mais aussi dans la majeure partie de ses œuvres.

Exemple A



Cette cellule réapparaîtra plus tard, dans sa totalité, mais sous un éclairage différent, accompagnée d'arpèges descendants, "molto vivace e agitato".
Or, à la faveur de la danse, les grelots du bouffon tintent, et Szymanowski recourt abondamment aux appogiatures (il le faisait dès les appels de l'introduction) : le pianiste qui choisirait la version facilitée proposant des accords arpégés trahirait complètement l'esprit de l'œuvre (B).

Exemple B



Mais lorsque, à deux reprises, Tristan s'épanche, Szymanowski se rapproche d'une tonalité moins évasive, et l'harmonie se fait plus "tristanesque" à proprement parler : la première fois avec tendresse (C), la seconde dans un "espressivo e con passione" quasi paroxystique.

Exemple C



La fin est, comme celle de "Schéhérazade", particulièrement travaillée : on y retrouve le motif de Tristan pétrifié, mais zébré de bribes de l'introduction ou mêlé à celui des grelots, cette fois privé de ses petites notes : le bouffon s'est écroulé ; tout s'achève, comme dans "Schéhérazade", "perdandosi", mais ici de façon nettement bitonale, un accord de "la mineur" se superposant à des accords de "sol bémol majeur". En y regardant de plus près n'y revoit-on pas ce frottement de seconde mineure qui concluait "Schéhérazade" ? Toutefois, à l'inverse de la première partie du triptyque, les rythmes binaires alternent assez fréquemment avec les rythmes ternaires, excellente manière de souligner le contraste entre les poses du bouffon, et de lever, parfois, son masque.

C'est ce qui empêche, entre autres raisons, de trop céder à la facilité du rapprochement avec le "Scarbo" (le nain, chez Aloysius Bertrand, a lui aussi "un grelot d'or en branle à son bonnet pointu") ou l'"Alborada del Gracioso" de Ravel, rapprochement que semblent pourtant autoriser les titres. Car si, chez Ravel, le rythme demeure constant, presque métronomiquement régulier, il n'hésite pas non plus, dans l'"Alborada", à céder au pittoresque espagnol, tandis que rien, chez Szymanowski, ne révèle les traces d'une quelconque couleur locale, à laquelle il se refusait tout aussi bien dans "Schéhérazade".

"Sérénade de Don Juan"

Dans cette troisième pièce, dédiée à Rubinstein (il la jouera souvent en concert), on a d'abord une très longue improvisation, sorte de cadence tout écrite en petites notes, qui commence par des accords imitant les arpèges de la guitare. Mais, dès les premières notes, on est plus proche de Beckmesser que de Don Juan : le mouvement, malgré des ralentissements, a tout de suite tendance à s'accélérer, devenant même, vers la fin de la cadence, "adirato". Cette sérénade est moins celle d'un séducteur que celle d'un névrosé ! On le voit bien avec l'apparition du thème principal (dont la répétition pourrait faire penser à une espèce de rondo) : la première partie (A) est martelée (mais "dolce", comme les accords arpégés de la main droite) par la main gauche, avec des notes répétées qui rappellent celles du "Scarbo" de Ravel ; la seconde (B) semble plus chantante, mais ici la mesure change souvent.

Exemple A



Exemple B



Avant que la sérénade ne prenne son élan, soutenu par des triolets rageurs, cette partie est d'ailleurs intégralement répétée, avec un doublement du chant à l'octave dans (B). Et comme dans "Tantris", les contrastes vont se

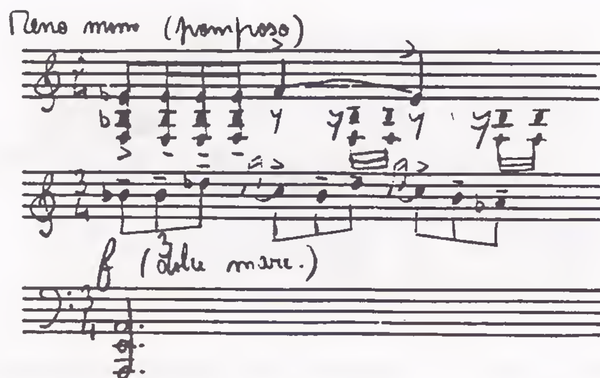
multiplier : l'aspect "bouffon" n'est-il pas commun aux deux héros ? Mais, plus loin, on retrouve le rythme pointé cher à Szymanowski, à la faveur d'un "meno mosso" (C), avant une réapparition d'éléments de la cadence initiale, qui eux-mêmes amènent une reprise du refrain, cette fois une quinte plus haut, donc en "la bémol", et non plus "dolce marcato" ou "mezzo forte", mais "forte" et "marcatissimo". Puis, comme après chaque apparition du refrain, le mouvement ralentit ("meno mosso").

Exemple C



Dans ce nouveau passage, l'atmosphère devient plus pittoresque, avec, peut-être, une touche d'espagnolisme qui, auparavant, avait du mal à se faire jour. Triolets et mordants ne sont pas loin d'évoquer le Ravel de l'"Alborada", par exemple, ou même... l'Albeniz de "El Puerto". Ici, tout est écrit sur trois portées (D).

Exemple D



Plus loin, le refrain fait sa dernière entrée, en fa dièse, "subito piano marcato", c'est la fin de la sérénade, fin fuyante comme l'éclair. Le morceau s'achève sur une reprise quasi intégrale de la cadence introductive avec, au milieu, fugitivement, le passage au rythme pointé (C), suivi, comme auparavant, des derniers éléments de la cadence. Et Szymanowski conclut non plus sur des accords tenus et à peine perceptibles, mais sur un accord de "ré bémol", sèchement et très fortement plaqué (c'est en "ré bémol" qu'on avait découvert le refrain).

– **Discographie :** Marie-Catherine Girod (avec les "Préludes opus 1", les "Variations opus 10", et les "Quatre Etudes opus 4") (SOLSTICE)

Notes
(1) Les "Métopes".
(2) Il s'agit de Emil Hertzka, directeur d'Universal Edition.
(3) Nous nous référons au tome XV de l'édition polonaise (Editions Polonaises de Musique, Cracovie)

Royaume de la Musique

Association Nationale de Culture Populaire
reconnue d'utilité publique
agréée par les Instances Ministérielles et par la Ville de Paris
Siège Social : 16, rue d'Assas, 75006 Paris. Tél. : 42.22.19.56

32ème RENCONTRE INTERNATIONALE

Musique Instrumentale et Vocale
Danses Anciennes



Flûte à bec * Viole * Clavecin * Guitare * Luth
Cordes (baroques & modernes) * Bois (baroques & modernes)
Chant * Analyse musicale * Lutherie fonctionnelle
Danses Anciennes (Renaissance - Contredanses anglaises - Baroque)
Réalisations : Ateliers Moyen Age - Renaissance - Opéra Baroque
Comedia Armonica - Contemporain * Ensemble ORCHESTRAL
Musique d'ensemble * Groupes Solistes * Musique de chambre
Pédagogie musicale active * Stage de Spécialisation du BAFA
VEILLEES * AUDITIONS * BAL RENAISSANCE * CONCERTS

LYCEE AGRICOLE d'ARRAS

du 19 au 29 août 87

RENSEIGNEMENTS ET INSCRIPTIONS: Délégation Régionale du ROYAUME DE LA MUSIQUE (Nord - Pas-de-Calais)
Guy ROBERT : 374, rue Paul Foucaut 59450 SIN-LE-NOBLE. ☎ 27 87 13 80

CORRESPONDANTS: Edgar HUNT : Rose Cottage, 8 Bois Lane. CHESHAM BOIS HP6 6BP AMERSHAM Bucks (GB)
Leopoldo D'AGOSTINO : Via Opera Pia, 13 16145 GENOVA (I)
Guido KLEMISCH : Woodwind Maker, Thorbeckegracht 26 8011VM ZWOLLE (NL)

LOCALEMENT ➤

La Boite a Rythmes

Pédagogie différenciée et évaluation formative

"Les enfants oublient aisément ce qu'ils ont dit ou ce qu'on leur a dit mais non pas ce qu'ils ont fait ou ce qu'on leur a fait."

Jean-Jacques Rousseau

Nous avons vu, dans deux articles précédents, (Educ. Musicale N° 321 et N° 327) qu'une démarche pédagogique nouvelle était aujourd'hui possible en Education Musicale : possible grâce à deux points d'appui qui sont :

— la pédagogie par objectifs et l'évaluation formative ;

— les technologies nouvelles.

Un professeur de français peut pratiquer une pédagogie de projets : Faire faire, dans sa classe un travail par groupes ou organiser en même temps des exercices différents (rédaction d'un journal scolaire, correspondance avec une autre classe...). Cette pédagogie active est facilitée maintenant en Education Musicale par les possibilités extraordinaires de l'électronique actuelle (mise en mémoire du travail effectué et possibilité de travailler à un niveau sonore très faible ou au casque).

Nous avons déjà parlé du mini-orgue à mémoire (M.O.M.), nous évoquerons aujourd'hui les possibilités de la boite à rythmes (B.A.R.).

Présentation

Une B.A.R. moderne peut-être comparée à un magnétophone à plusieurs pistes (track), dans lesquelles il est possible d'installer successivement des cellules rythmiques pour les faire jouer au tempo désiré.

Les cellules rythmiques sont construites selon deux méthodes.

1) *"Le pas à pas" (STEP)*
   — Choisir l'instrument.
   — Placer ses interventions dans la cellule par écriture avec la machine.
2) *Le "temps réel" (TAP)*
   — Utiliser les touches du clavier comme de vraies percussions.

Un affichage permet de contrôler tout le travail, d'analyser les rythmes, voix par voix, et de gérer le stockage, c'est à dire d'envoyer une cellule construite dans la mesure désirée de la partition rythmique.

Possibilités pédagogiques

Nous prendrons quelques exemples pour illustrer notre propos et comprendre les possibilités de la B.A.R. en Ed. Musicale.

1) Créer une cellule rythmique.

Ce travail de création rythmique avec de petites percussions que nous avait appris à maîtriser Théo Cocks, et nous voulons lui en rendre hommage, se trouve grandement facilité par la machine :

— la présence du maitre n'est plus nécessaire en permanence ;

— et surtout, à partir du "spontané", l'affichage de la B.A.R. nous permet de passer à l'analyse et à l'écriture de la cellule la plus complexe.

Exemple : Construire collectivement une cellule rythmique par interventions brèves et successives de plusieurs élèves :

Elève N° 1 : Tom grave
Elève N° 2 : Caisse claire
Elève N° 3 : Cymbale
Elève N° 4 : etc.

Il est possible de faire un deuxième tour, de "créer" jusqu'à 16 voix !

2) Lire un rythme complexe, le programmer.

Sans l'intervention du maitre, l'élève peut attendre le résultat de son travail. Le travail peut être collectif et répondre à un problème de ce type : "A partir de ces rythmes écrits, trouver celui qui convient pour la musique que vous venez d'entendre. L'enrichir avec un autre instrument et un complément rythmique".

3) Jouer un rythme.

Cette approche fait appel aux qualités motrices, au tempo intérieur car la machine est intransigeante et ce qui n'est pas parfaitement "en place" ne tombe pas dans la bonne case.
L'élève visualise son erreur et renouvelle son essai.

CLOSED HI-HAT

SCALE	♩				♩				♩				♩			
PATTERN	●		●		●		●		●		●		●		●	
STEP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
INSTRUMENT													CH			

SNARE DRUM

SCALE	♩				♩				♩				♩			
PATTERN					●								●			
STEP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
INSTRUMENT			SD													

BASS DRUM

SCALE	♩				♩				♩				♩			
PATTERN	●							●	●		●					
STEP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
INSTRUMENT	BD															

ACCENT

SCALE	♩				♩				♩				♩			
PATTERN	●				●				●				●			
STEP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ACCENT																

4) Composer un accompagnement rythmique.

Pour un chant appris, il est possible de demander à un groupe d'élèves de composer un accompagnement rythmique. Chaque élève peut avoir la responsabilité de l'introduction, d'un couplet ou d'un interlude. Les productions des uns et des autres doivent différer mais rester en cohérence avec le rythme et l'esprit du chant. Le contrôle du travail peut se faire devant toute la classe en faisant exécuter par le groupe le chant accompagné mais le professeur peut, ultérieurement écouter le travail de chacun repéré par le numérotage des mesures.

Ces quelques exemples montrent qu'il est possible d'en inventer beaucoup d'autres. La B.A.R. est vraiment un outil stupéfiant par sa facilité d'emploi et l'éventail de ses possibilités.

Pédagogie par objectifs

La mise en œuvre d'une pédagogie par objectifs nécessite des conditions particulières :

1) Pouvoir définir un objectif sans ambiguïté afin que l'élève sache s'il l'a atteint.

La B.A.R. permet bien de définir des objectifs précis, nous l'avons vu par les exemples évoqués ; en plus ceux-ci sont très motivants par la qualité des timbres et par le rapport direct qu'il y a entre cette pratique et la musique élaborée vécue par l'enfant. Le niveau de complexité que l'appareil permet d'atteindre et de maîtriser dans l'action est un facteur de progrès capital : il "fait" de la musique vivante...

2) Pouvoir définir des étapes réalisables par tous.

La B.A.R. permet aussi de doser avec précision les étapes à franchir, par son métronome rigoureux et par sa souplesse d'emploi. Elle permet de faire réussir à tous des tâches simples et de les "complexifier : tous agissent, tous progressent.

L'évaluation pourra donc s'appuyer sur des niveaux sans équivoque.

Conclusion

La B.A.R. nous permet de faire prendre conscience aux élèves de la notion de rythme, de mesure, de tempo et surtout de ponctuation (si souvent négligée en musique par rapport à la ponctuation littéraire). L'approche "globale" du rythme, ajoutée à l'approche "analytique" traditionnelle, nous permettra de faire face à l'énorme travail à faire pour faciliter la compréhension des œuvres contemporaines et des cultures extra-européennes.

Cet outil devrait largement faciliter le travail en permettant un travail par groupes avec une éducation de l'autonomie en même temps qu'il permet le maximum de progrès dans le domaine rythmique.

Notes

1) La B.A.R. peut se coupler à un micro-ordinateur, à un synthétiseur, à tous les appareils équipés de la prise MIDI
2) Nous signalons l'existence de recueils de "Plans de Batterie" qui permettent de trouver de nombreux exemples rythmiques dans différents styles

Yvette Curtil

LOUIS VIERNE (1870-1937)

3e Symphonie pour Orgue, opus 28

par **Henri MARTINET,**
Professeur d'Education musicale, Organiste

Biographie :

Louis Vierne est né à Poitiers, le 8 octobre 1870. Sa famille quitta cette ville en 1873(1) pour s'installer à Paris. Il commença ses études musicales par le piano avec un oncle, Charles Colin, organiste et Grand Prix de Rome. Il les poursuivit à l'Institution des jeunes aveugles où il entra en 1881 ; il y apprit en plus le violon. Enfin, en 1887 il entreprit l'étude de l'orgue avec Lebel, organiste de Saint-Étienne-du-Mont et devint en 1888 élève de César Franck. Il entra dans sa classe du Conservatoire en 1890 ; ces années d'études avec l'auteur des 3 chorals devaient le marquer profondément et définitivement. Quelques semaines après la rentrée scolaire, C. Franck venant à décéder, il devint élève de son successeur : Charles-Marie Widor. En 1894, malgré des cabales, il obtint le 1er Prix d'orgue et d'improvisation.

D'abord suppléant de Widor à Saint-Sulpice (et ce, déjà pendant les années passées au Conservatoire) il fut nommé, sur concours, organiste à Notre-Dame de Paris en 1900 ; il devait occuper ce poste jusqu'à sa mort survenue en 1937(2) et y acquérir une célébrité mondiale.

Cette existence, en apparence sans événements saillants fut en réalité traversée par des deuils et de cruelles déceptions assortis de souffrances physiques(3) qui permettent de la comparer à celles de Beethoven, de Chopin ou de Moussorgsky et qui, comme chez ces derniers, eurent des répercussions marquantes sur l'œuvre du compositeur.

Louis Vierne a écrit dans ses mémoires : «Je vins au monde presque aveugle et mes parents en éprouvèrent un très vif chagrin : de ce fait, je fus entouré d'une chaude et continuelle tendresse qui, de très bonne heure, me prédisposa à une sensibilité extrême. Elle devait me suivre toute ma vie et devenir la cause de joies intenses et d'inexprimables souffrances».



Louis Vierne 1936 - Photo Roger Viollet

Ces inexprimables souffrances sont racontées tout au long de ses mémoires et de sa correspondance : la mort d'une jeune sœur en 1876, celle de son oncle Colin en 1881, celle de son père en 1886 (ceci devait disperser momentanément la famille) celle de sa mère qui, après son divorce, devenait pour la deuxième fois l'âme de son foyer, celles de son fils Jacques et de son frère René tués à l'ennemi respectivement en 1917 et 1918.

Tous ces événements devaient mettre à rude épreuve une nature extrêmement émotive, prédisposée aussi bien à l'enthousiasme qu'au désespoir et passant de l'un à l'autre avec une facilité déconcertante. Ceci nous est rapporté par tous ceux qui l'ont connu et aimé ; mais ils nous disent aussi l'admiration qu'ils portaient à leur cher maître pour sa haute conscience artistique, pour son désintéressement total, son dévouement sans borne, la pertinence de ses jugements musicaux et esthétiques.

La 3e Symphonie pour orgue

Elle fut écrite pendant l'été 1911 à Saint-Valéry-en Caux où Vierne se reposait dans la famille de son élève Marcel Dupré. Les années précédentes avaient été particulièrement agitées : en 1906, la fracture de la jambe, en 1907, une grave maladie, en 1909 l'effondrement de son foyer, en 1911 même, la mort de sa mère et la déception de n'avoir pu obtenir sa nomination au poste de professeur de la classe d'orgue du Conservatoire de Paris où il était suppléant (de Widor puis de Guilmant) depuis 17 ans. L'hospitalité de ses amis permettait ainsi passagèrement à Vierne de se recréer un foyer et il trouvait un refuge supplémentaire dans la création musicale où il épanchait son cœur.

La 3e Symphonie comporte 5 mouvements :

ALLEGRO MAESTOSO - CANTILÈNE - INTERMEZZO - ADAGIO FINAL

1er Mouvement : Allegro Maestoso - en fa # mineur

C'est un Allegro classique sur deux Thèmes : dès le début le Thème ①, que voici :



lance ses accents héroïques sur un unisson des deux mains et de la pédale clamé sur le tutti de l'orgue : véritable sursaut d'énergie Beetovenien, défi lancé à l'adversité. L'antécédent et le conséquent de ce thème se distinguent nettement (sections A et B) et s'opposent une deuxième fois en la mineur (mesure 17) ; après un bref développement, ils apportent une énergique conclusion à l'exposition de ce premier thème (mesure 24).

Un "pont" commence alors, axé sur la section A de 1, articulé en 2 épisodes symétriques confiés successivement à la MD et à la MG, et qui nous amène le Thème ② :



dérivé de la section B de ① et exposé en ut # mineur tour à tour par la MD et la pédale sur un accompagnement de croches (mesures 45 à 68).

Mes. 69 sur une pédale de la, les doubles croches escaladent les degrés d'un accord de 9e de dominante mineure et, au bout d'un crescendo, ramènent le Thème 1 en ut # mineur sur pédale de dominante (sol #) accompagné par des traits grondants en doubles croches à la MG. Ce retour du Thème 1 est donné sur le tutti de l'orgue, alors que, depuis le "pont", la nuance générale était au mezzo-forte (tutti des jeux du Récit, boîte plus ou moins ouverte, fonds 8 et 4 aux deux autres claviers). Mesure 79, le discours musical reste en suspens sur un accord de 7e diminuée.

Après une subtile modulation en ut mineur (ré-fa restant immobile et enharmonie sol # - la b) commence le **développement** dans lequel Vierne use des chromatismes qui lui sont chers et dont il tire, particulièrment ici, des effets dramatiques saisissants.

Dans une 1ère section (mes. 82 à 87) les six premières notes du Thème ② superposent des imitations serrées et crescendo ; après un piano subito, (mes. 88 à 93), nouveau départ identique 1 ton plus haut. Dans une deuxième section (mes. 94 à 101), ce sont les six premières notes du Thème ① qui sont mises à contribution sur un "ostinato" chromatique de la pédale et suivant un procédé analogue de "crescendos" et de "pianos subitos" : ce que les organistes appellent "coups de boîte expressive". Puis la nuance générale se mure dans le tutti Récit boîte fermée ; les deux éléments précédents s'opposent dans un tourbillon vertigineux de modulations (4) (presque une tonalité par accord) qui se stabilisent sur fa mineur à la mesure 116. Le Thème ② est alors intégralement énoncé dans cette tonalité et un grand crescendo prend le départ, pulsé par des gammes chromatiques et des traits sur les 7e diminuées qui parcourent tout le clavier manuel et le pédalier et qui amènent la Réexposition (mes. 131) sur le tutti.

Réexposition très classique puisque le 2e Thème est présenté en fa # mineur, c'est-à-dire au ton principal. Notons toutefois que le premier Thème

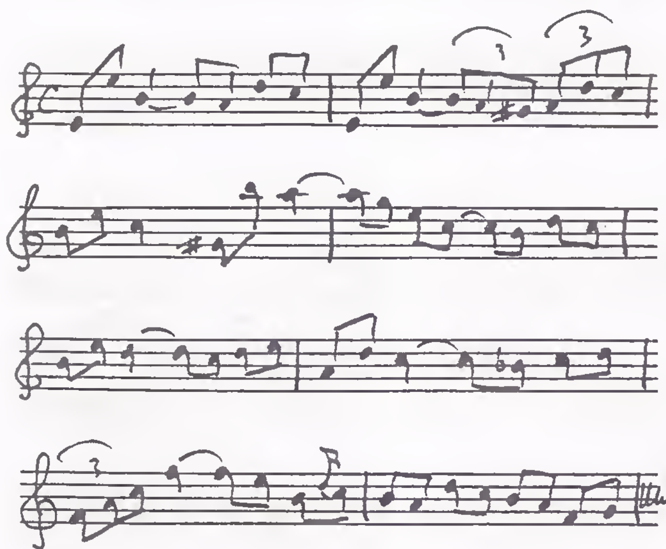
ne retrouve pas la présentation textuelle de l'exposition : pas d'unisson général ici mais de grands accords aux mains sur dessin de croches à la pédale et, dans la tonalité de la mineur, octaves à la pédale se détachant sur des batteries des mains ; et notons aussi une transition plus brève entre les 2 thèmes : 2 mesures.

La conclusion se fait à partir de la Mes. 165 sur la section A de ① qui se révèle être à son tour scindée en deux éléments ; le premier est répété deux fois de suite par la pédale sous l'accompagnement des sixtes chromatiques des 2 mains puis prend un essor définitif, quand il est suivi du second, dans l'unisson enfin retrouvé et conclut par une cadence plagale.

2e Mouvement : Cantilène - en la mineur

De forme A-B-A, ce mouvement est écrit pour des jeux de détail.

Une flûte d'abord sur laquelle est jouée une brève introduction de 4 mesures qui préfigure le Thème ③ que voici :



de caractère mélancolique, aux contours sinueux et tourmentés. Il s'étire de la Mes. 5 à la Mes. 12, est confié à la clarinette, puis dialogué entre celle-ci et une flûte (Mes. 13) et de nouveau repris par la clarinette (Mes. 20). Il s'agit somme toute d'un petit tryptique dont les parties latérales concluent sur la tonique et le volet central sur la dominante d'ut mineur. Cette 1ere partie s'achève Mes. 27.

La 2e partie s'ouvre sur le Thème ④ :



sommairement développé pendant 19 mesures avec rappel d'un court fragment de ③. Bref dialogue sur un ensemble de fonds de 8 pieds alternant d'un clavier à l'autre.

Mes. 47, un dessin en double croches apparaît ; il va remplacer l'accompagnement primitif(5) du Thème ③ dans la réexposition de celui-ci qui commence à la mesure 52 et qui est confiée à un autre jeu d'anche soliste : la trompette.

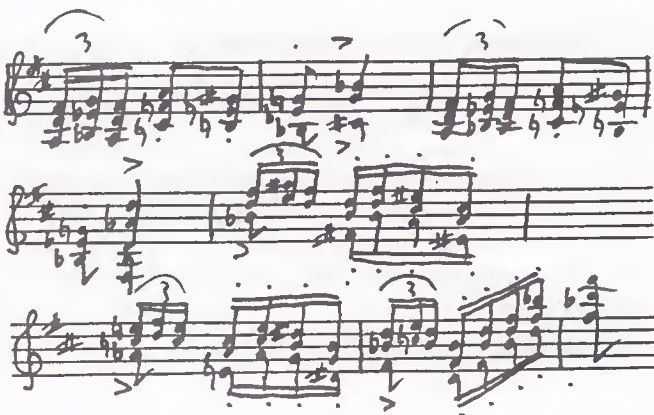
Cette réexposition, textuelle jusqu'à la mes. 60, s'oriente à la mes. 62 vers les tonalités bémols : 2 mes. fa majeur, 2 mes. la b mineur, et reste en suspens sur un bref récitatif de la main droite qui chute sur une pédale de sol # : modulation enharmonique.

En sol # mineur donc, retour du Thème ④, dans la luminosité intime de la Voie Céleste, porteur d'espérance après les tourments terrestres. Une succession d'harmonies subtiles et enchanteresses aboutit en La majeur par l'intermédiaire de do (accord de sixte sensible) ré (accord de neuvième de dominante) lui-même enchaîné à l'accord parfait de La majeur. Celui-ci restant immobile (ou presque), la pédale fait entendre pour la dernière fois le Thème ③.

3e Mouvement : Intermezzo - en ré majeur

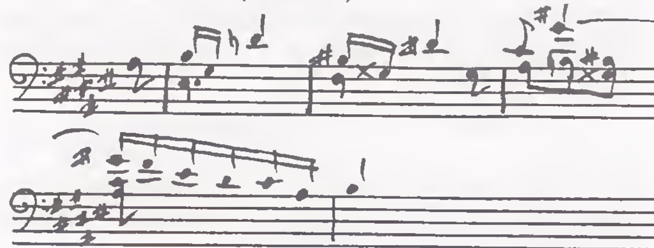
Deux motifs s'opposent : le premier rythmique ⑤, le second mélodique ⑥ et donnent un peu à cette pièce la structure du scherzo – elle en a déjà le caractère – : A-B-A-B rappel de A et conclusion :

Nerveux, incisif, le Thème ⑤ :



lance ses accords "staccato" successivement sur trois développements différents, le développement central étant le plus important (Mes. 1-9 et 31) ; les accords de quinte augmentée, les gammes par tons dominent et voilent ce passage d'une certaine mélancolie.

Le Thème ⑥ (Mes. 42) :



se manifeste en fa # majeur sur un dessin rythmique fourni par la pédale et une tenue de dominante à la main gauche et connaît le même genre de développement. Il contraste avec le Thème ⑤ par son caractère mélodique et aussi par sa registration. Celui-là se jouait sur des jeux de mutation (nazard...) celui-ci sur un jeu ondulant (unda maris...).

Le Thème ⑤ (Mes. 75) revient en si b majeur ; aux accords de quinte augmentée et de quarte et sixte se mèlent des accords de quinte diminuée (Mes. 87-88-89) qui rappellent les "Feux-follets" de Liszt.

Mes. 109 : réexposition à peu près textuelle du début ; toutefois, les 5e, 6e et 7e mesures (cf. exemple No 5) se jouent intégralement sur la gamme par tons.

Mes. 121, une pédale de fa # prépare une Réexposition du Thème ⑥ en fa majeur (Mes. 135) dont le développement est plus sommaire, amputé d'une réplique des Mes. 55 à 70.

Mes. 152, la coda nous propose le Thème ⑤ renversé et conclue cet intermezzo sur des notes détachées à la pédale.

4e Mouvement : Adagio - en si mineur

Chef-d'œuvre du lyrisme et d'expression douloureuse. Dans les annales musicales, cet adagio trouve sa place à côté des ses homologues Beethoveniens et des Nocturnes deChopin. Sous la plume de Louis Vierne, chantre inspiré de notre Basilique Nationale, on serait tenté d'y reconnaître «cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge»... et «vient mourir au bord de l'éternité».

Le motif essentiel en est :



et la registration l'ensemble des fonds de 8 pieds tantôt avec, tantôt sans la voix céleste (avec, pour les parties extrêmes, sans, pour l'épisode central).

Comme dans le 2e Mouvement, ce motif ⑦ est préfiguré par une brève introduction de 2 mesures à la Pédale, puis exposé dans différentes tonalités : modulé en ré mineur (Mes. 7) puis en mi mineur (Mes. 20). Mes. 24, une cadence parfaite nous signifie clairement que la 1ere partie s'achève.

Un motif ⑧ (Mes. 25 à 32)



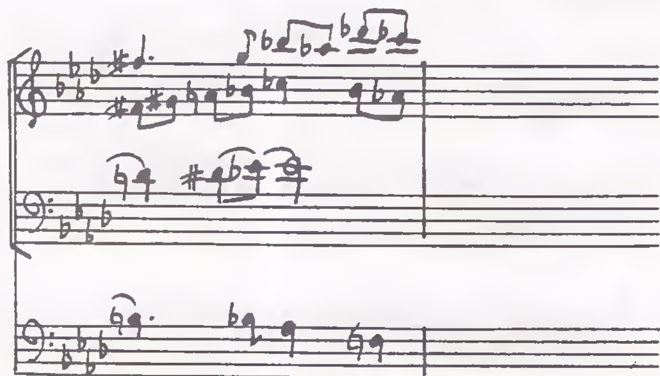
énoncé d'abord par une flûte soliste, forme transition avec la partie centrale dont le motif ⑨



tourmenté se prête à de nombreux chromatismes. Ici, il faut donner un exemple, tant il est caractéristique de la manière de Vierne : Mes. 49 et suivantes







ce Thème ⑨ est donc donné pour la première fois en sol mineur (Mes. 33), une deuxième en la b mineur (Mes. 41) et la montée harmonique se fait ainsi de plus en plus insistante, suppliante, en périodes de plus en plus serrées (6) et cesse brusquement mesure 52 pour un retour du Thème ⑧ dialogué d'un clavier à l'autre et d'une tonalité à l'autre ; il forme de nouveau transition entre ⑨ et ⑦.

Une réexposition textuelle du début pendant 7 mesures aboutit sur une pédale de dominante ; c'est alors l'admirable récitatif de la Flûte Harmonique, pour lequel «il aurait fallu inventer ce jeu, s'il n'avait existé ».

Sur le fond d'accompagnement des sixtes et tierces chromatiques de la voix céleste, le Thème ⑦ se détache, exhale sa complainte, «monte de plus en plus haut et se perd enfin dans une brume extatique». (B. Gavoty).

Dix mesures de tonalité majeure, répétant avec insistance la tête du sujet ⑦ dans des harmonies sans cesse renouvelées, achèvent ce mouvement.

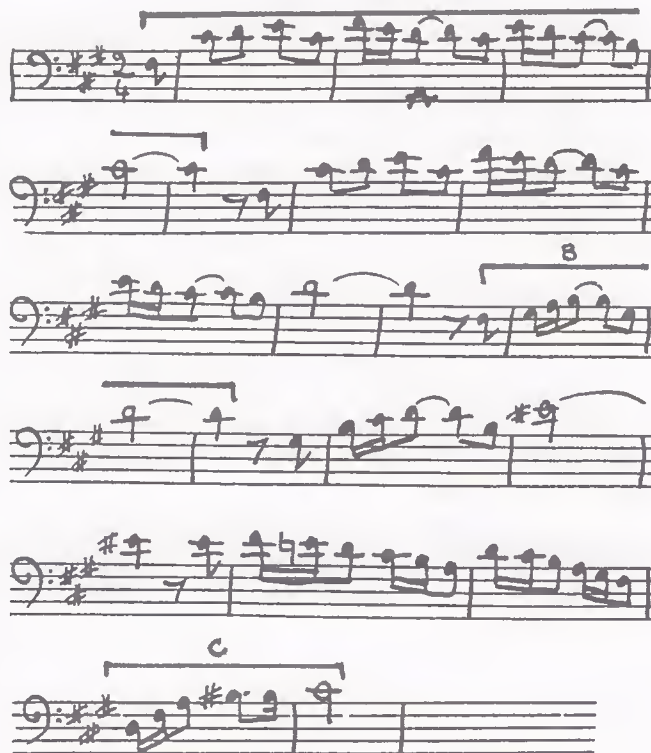
5e Mouvement : Final - en fa # mineur

Vibrante et orageuse toccata pulsée d'un bout à l'autre par le rythme implacable de ses doubles croches. Ici, pas d'éléments secondaires, les Thèmes ⑩ et ⑪ sont traités à tour de rôle, intégralement ou partiellement et sont développés suivant des procédés analogues à ceux qui régissent les trois précédents mouvements : une cellule initiale toujours identique orientée vers telle ou telle modulation par le jeu des recherches harmoniques. On reconnaît là l'organiste – improvisateur et le principe de certaines improvisations : "exposition" et "commentaires".

Cette pièce est registrée sur le tutti de l'orgue avec d'éventuels diminuendos provoqués par le retrait des anches de la Pédale, du Grand-Orgue et du Positif. Le Récit garde toujours son tutti et l'efficacité de sa boîte expressive.

C'est ainsi qu'elle débute d'ailleurs :

Mesures 1 à 22, sur le fond de batteries de la main droite qui joue sur le Récit, la main gauche nous propose l'énoncé principal du Thème ⑩ :



immédiatement suivi d'un second qui module en la mineur, puis, après quelques mesures de crescendo sur l'élément B de ⑩, d'un 3e donné sur le tutti de l'orgue de nouveau en fa # mineur.

Tout cela s'achève Mes. 72 sur un accord de septième diminuée.

Une mesure et demi de transition suffit pour revenir à la nuance primitive, pour introduire l'accompagnement de la main gauche (un trille mesuré) la tonalité de si b majeur et le Thème ⑪ :



qui revêt un caractère insistant, il revient 5 fois de suite et nous amène la tonalité de sol mineur (Mes. 110) et de nouveau le Thème ⑩ dont les fins de périodes prolongées permettent à la pédale de placer soit des traits chromatiques soit des sauts d'octaves détachés.

Mes. 136-137, modulation en si mineur, passage de ⑩ à la main droite et amorce d'un dialogue modulant sur l'élément A de ⑩ entre les deux mains et la pédale.

Mes. 158-162, ce même élément est traité par diminution en imitations très serrées.

Et revoici ⑪, mesure 163, en ré majeur. La nuance générale se resserre dans un pianissimo pour mieux bondir dans un crescendo (Mes. 179 à 201) qui exploite successivement les éléments C et A de ⑩ et introduit une sorte de réexposition.

Réexposition majestueuse, solennelle de ⑩traité en augmentation à la pédale sur le tutti de l'orgue. Les notes terminales de ses différentes périodes étant de nouveau prolongées, cette réexposition s'étire sur 40 mesures au lieu de 22.

Mes. 252, le Thème ⑪ est réexposé à son tour, en fa # majeur cette fois et plus brièvement... "pour mémoire", cette réexposition fait même un peu l'impression d'une redite, peut-être à cause de sa nuance mezzo forte.

Le tutti revient pour la conclusion (Mes. 269) menée sur l'élément A de ⑩ et dans la tonalité de fa # majeur qui se maintient et achève ce final dans l'enthousiasme.

Notes :

(1) Son père Henri Vierne, fut d'abord professeur au Lycée de Cahors où il eut pour élève Gambetta que, Bonapartiste convaicu, il combattit ensuite. Il quitta l'enseignement pour le journalisme et, en cette qualité, collabora (entre autres) au Figaro avec Francis Magnard, père d'un autre compositeur franckiste.

(2) à ses claviers, en plein récital !

(3) Vierne naquit affligé d'une cataracte congénitale qui fut opérée en 1877 (iridectomie). Il recouvra ainsi un usage partiel de ses yeux. Mais, pendant la guerre, sa vue faiblit ; il fut atteint d'un glaucome, qui nécessita une nouvelle intervention chirurgicale, et d'un décollement de la rétine qui le fit souffrir périodiquement jusqu'à la fin de ses jours. De plus, abusant peut-être un peu de ses possibilités visuelles et se dirigeant seul dans la rue, en 1906, il trébucha et se fit une très grave fracture qui faillit ni plus ni moins interrompre sa carrière.

(4) Nous pensons à Wagner... à Tristan... Vierne nous y fera penser souvent, surtout dans l'admirable adagio de cette symphonie.

(5) Vierne se serait-il souvenu ici du prélude fugue et variation de son maître César Franck ?

(6) C'est pourquoi nous pensons à Tristan ; mais le chromatisme de Vierne lui est bien personnel et se distingue parfaitement de celui de Wagner ou de Franck.

Section Française de la Société Internationale pour l'Education Musicale
ISME
(sous l'égide de l'U.N.E.S.C.O.)

Le Comité de la Section Française de l'I.S.M.E. nous informe que le compte-rendu du XVII[e] Congrès International de l'I.S.M.E., tenu à *Innsbruck (Autriche)* en juillet 1986, sur le thème "De nouvelles perspectives dans la musique, des tâches nouvelles pour l'Education Musicale", est à votre disposition.

Ce document comporte en introduction un bref exposé de Mme Ameller qui donne une idée de l'importance et du déroulement de cette rencontre internationale groupant 45 pays ; ensuite, les comptes-rendus des différentes interventions des représentants de la délégation française :

– *M. Alain Louvier,* directeur du C.N.S.M. : "Les commandes d'œuvres à caractère pédagogique pour les écoles de musique – du producteur au consommateur",

– *Mme Renate Perrion* : "Témoignage et résultats d'une expérience pédagogique entre adolescents ayant des problèmes physiques et psychologiques et des jeunes enfants des écoles maternelles",

– *Docteur Jacqueline Verdeau-Pailles* : "Du pouvoir de la musique aux objectifs thérapeutiques",

– *Mme Marie-Claude Vitoux,* chef de Division de l'Enseignement et de la Formation au Ministère de la Culture et *M. Henri Fourès,* Inspecteur Général de l'Enseignement musical : "L'enseignement de la Musique en France".

Enfin un bref compte-rendu par le *Docteur Jacqueline Verdeau-Pailles* du XI[e] Séminaire international de l'I.G.M.F. qui s'est tenu du 30 juin au 5 juillet 1986 à *Trossingen (R.F.A.).*

Pour obtenir ce document, veuillez vous adresser à :

Madame Blanche LEDUC
33, rue du Docteur Morère
91120 PALAISEAU

Hommage à Charles-Marie WIDOR



Au cours d'un de ses entretiens, *Edgard Varèse* déclarait que jusqu'à nos jours, la France a toujours eu de grands musiciens, mais jamais de public musical. Il faut reconnaître que cette remarque s'applique particulièrement à l'un des maîtres les plus éminents de l'auteur de **Déserts** : *Charles-Marie Widor* (18 février 1844 - 12 mars 1937), auquel nous rendons hommage pour le cinquantenaire de sa mort.

D'un an plus âgé que *Fauré, Widor* va devoir supporter l'atavisme de son grand-père, facteur d'orgue alsacien (et d'origine hongroise), mais surtout celui de son père, organiste de son état. Dès l'âge de douze ans, Charles-Marie le remplace au magnifique orgue de Saint-François de Lyon, dont il obtiendra ensuite le titulariat. Ses talents tôt remarqués, *Widor* est ensuite admirablement conseillé par *Aristide Cavaillé-Coll* (le futur facteur des orgues de *Notre-Dame, La Madeleine, Sainte-Clotilde* - 1811-1899) qui lui suggère de se rendre à Bruxelles afin de se perfectionner auprès de *Lemmens* et de *Fétis*. En 1869, il succède à *Lefebure-Wely* (compositeur et organiste français) aux orgues de *Saint-Sulpice,* que *Cavaillé-Coll* avait achevé sept ans plus tôt. Il y demeura 64 ans...

Et pendant cette longue carrière d'interprète, *Widor* défend avec ardeur le Cantor de Leipzig, dont il détient la tradition (par la filiation *Carl Philipp Emmanuel Bach - Adolf Hesse - Johann Forkel - Nicolas Lemmens)* ; il sait également imposer les œuvres de ses contemporains et élèves. Concernant l'exécution proprement dite, il rend leurs lettres de noblesse au legato et au phrasé, allègrement bâclés par l'empirisme de nombreux organistes. En dépit de ce que prétendirent certains augures, *Widor* fut aussi un grand improvisateur, comme en témoignait *Louis Vierne* : "Il improvisait avec un métier splendide, une imagination abondante servie par une discipline absolue dans le contrôle des éléments à mettre en œuvre ; j'ai de magnifiques souvenirs de sorties de Grand'Messe ou de Vêpres à *Saint-Sulpice* ; je dois dire d'ailleurs que, jusqu'au dernier jour de son titulariat, il manifesta le même don lucide, et que la dernière sortie que je lui entendis improviser, en 1934, me laissa plus que rêveur, et il y avait de quoi, je vous l'assure."

Brillant interprète, il eut le courage de succéder à *César Franck* comme professeur d'orgue au Conservatoire, malgré l'accueil peu enthousiaste d'élèves encore sous le charme du *Pather Seraphicus*... C'est

donc entre 1890 et 1986 que *Widor* entreprit une réforme décisive pour l'interprétation et la composition de la musique d'orgue *(Alexandre Guilmant,* 1837-1911, que le maître appela à sa succession, poursuivit généreusement cette grande œuvre, avec des résultats tout aussi satisfaisants). Tout en basant son enseignement sur une rationalisation de l'exécution, il insistait sur l'équilibre qu'il fallait respecter, entre une rigueur presque mathématique et les élans que pouvait susciter la "volonté" de l'organiste. Dans ce domaine, écrivait encore *Vierne,* "*Widor* était très exigeant et ne tolérait pas l'à peu-près." Ses élèves, impressionnés, ne tardèrent pas à revenir sur leur première opinion et à reconnaître le grand maître qu'il était .

...Jusqu'à ce même *Varese,* élève de *Widor* en classe de contrepoint et fugue (qu'il dirigea de 1896 à 1904), qui n'oublia jamais l'intérêt que son maître avait porté à ses premières œuvres. Il racontait que, enthousiasmé par l'une d'entre elles, l'organiste l'invita à déjeuner chez Foyot, le Café de *Flore* obligé du milieu musical de l'époque (on y trouvait également *Maurice Barrés, Paul Bourget).* De même, *Louis Vierne* conservera toujours une profonde reconnaissance pour celui qui l'avait mené au Premier prix d'orgue, en 1894, et qui l'avait encouragé à poser sa candidature pour la tribune de *Notre-Dame,* en 1900. Les deux hommes étaient liés par une admiration réciproque, une amitié franche et chaleureuse ; seule la mort put interrompre leurs relations suivies.

En 1905, *Widor* accepta de conduire la classe de composition, succédant ainsi à *Th. Dubois.* De très grands noms figurent dans la liste de ses élèves : *Arthur Honegger, Nadia Boulanger, Claude Delvincourt, Germaine Tailleferre* ; ainsi que *Darius Milhaud,* dont la musique obligeait *Widor* à se boucher les oreilles. Cependant, après quelques mois d'endurance, le maître avouait : "ce qu'il y a de pire, c'est qu'on s'y habitue..."

C'est en 1910 qu'il entra à l'Académie des Beaux-Arts, avant d'en devenir le secrétaire perpétuel (en 1914). Travailleur infatiguable, et toujours prêt à servir l'art qu'il aimait, *Widor* prit en 1920 la direction du Conservatoire Américain de Fontainebleau *(Nadia Boulanger* y enseigne à partir de 1921), poste qu'il occupe quatorze ans. 1934 marque en effet le crépuscule d'une carrière très prolifique, au centre de la vie musicale française : la même année, il cède la tribune de *Saint-Sulpice*à celui qui l'assistait au grand orgue depuis 1906, son fidèle disciple *Marcel Dupré* (1886-1917). Evoquons enfin les écrits de ce pédagogue hors-pair, et surtout la **Technique de l'orchestre moderne** (1904), que le savant *Koechlin* conseillait en 1923 au jeune *Henri Sauguet.* Mais aussi **l'Initiation musicale** (1923), la Préface au **Bach** de son élève à la classe d'orgue *Albert Schweitzer* ; une revue qui fit autorité : **L'Orgue moderne** ; et une biographie : **Notre saint-père le Bach.**

A l'instar de *Vincent d'Indy,* c'est comme compositeur autant que par son enseignement que *Charles-Marie Widor* doit retenir notre attention. Et pour nous en convaincre, souvenons-nous de cet article, dans le journal *Comoedia Illustre,* où *Gabriel Fauré* insistait avec pertinence sur la place qu'occupait son cher ami *Widor,* au sein de la Renaissance musicale française des années 1870, aux côtés de *Saint-Saens, Franck et Lalo.*

Ayant assimilé les innovations considérables du maître de *Sainte-Clotilde,* il poussa plus loin le traitement orchestral de l'orgue tout en respectant les caractères propres de son instrument. Pleinement conscient de la perfection apportée par *Cavaillé-Coll* à la facture d'orgue, le compositeur conçoit un recueil de symphonies, genre qu'il introduit dans le répertoire de l'instrument, et dont il est pour ainsi dire le créateur : "à l'instrument nouveau (de Cavaillé-Coll), il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scholastique." Avec ses dix symphonies, il se détache à la fois du style organistique pratiqué depuis le XVIIIe siècle, et de l'influence du piano dans la musique d'orgue, qui s'est notamment traduite chez *Liszt.*
Ces œuvres, composées entre 1876 et 1900 (notons que la dernière symphonie fut composée la même année que la première de *Vierne)* sont saisissantes par leur nouveauté, et surtout par le legato, le phrasé et le staccato, dont le compositeur enseignait les richesses au Conservatoire . L'écriture solide et adroite, la puissance vraiment extraordinaire qui sourd de ces compositions, font largement oublier le manque d'originalité de certains thèmes. Songeons seulemnt au premier mouvement de la **Symphonie Gothique** (1895), dont le crescendo si lyrique ne trouve aucune comparaison dans toute la Musique, ou bien à la sublime Toccata de la **Cinquième Symphonie**, pour nous convaincre de la force et de l'éloquente maîtrise du créateur.

Tout mélomane vraiment sérieux ne peut pas revendiquer ce qualificatif s'il ne possède aucun enregistrement (palsambleu !) d'au moins une des deux dernières symphonies : la **Gothique** (N° 9) ou la **Romane** (N° 10, 1900) !

Il nous faut encore signaler des œuvres moins

connues que celles que nous venons d'évoquer trop rapidement, pour démontrer que leur auteur ne fut pas exclusivement un compositeur d'orgue. Retenons, pour commencer, ses ballets : **La Korrigane** (1881) qui, en remportant les plus grands triomphes à l'Opéra-Garnier fit découvrir *Widor* à un très large public ; **Jeanne d'Arc** (1890). Citons ses trois ouvrages lyriques : **Maître Ambros** (crée à l'Opéra-Comique), **Les Pêcheurs de Saint-Jean** (1905) ; et surtout **Nerto,** un drame lyrique en 4 actes que Maurice *Lena* tira d'une œuvre de Frédéric Mistral, crée à l'Opéra de Paris sous la direction de Philippe *Gaubert,* et chanté par de grands artistes : Fanny *Heldy,* Eugène *Rouard,* et un débutant : Georges *Thill.* On s'étonnera sans doute de la vaste production widorienne, qui s'étend à tous les genres : il faut encore citer les quatuors, les trios, deux quintettes, une quarantaine de mélodies, une Messe pour double chœur et orgue ; mais aussi quatre symphonies pour orchestre, dont *Jean Maillard* déplorait l'ignorance où elles sont enfermées aujourd'hui (la **Symphonie Antique,** de 1911, est écrite pour chœurs, orgue et orchestre, et semble la plus belle).

Mais c'est évidemment la musique d'orgue qui domine son œuvre, "comme les cathédrales dominent les églises", selon une expression de *Louis Laloy.* Il paraît clair qu'avec ses élèves *Louis Vierne* et *Charles Tournemire, Widor* compose ce triptyque unique au monde de musiciens d'orgue, qui ouvrit les portes aux esthétiques les plus modernes, et dont l'influence déterminante s'exerça sur plusieurs générations de compositeurs et d'interprètes.

Nous espérons vivement que ce très grand musicien puisse, en ce cinquantenaire, avoir droit aux hommages (sonores !) qu'il mérite, afin de le faire connaître à un large public, et pas seulement à des professionnels de l'orgue.

Ou bien le propos de *Varèse,* qui condamnait le détestable comportement du public français, devient une règle !

Stéphane Giocanti

CAHIER D'ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

par

André MUSSON

(à l'usage des élèves des collèges, Lycées, Ecoles de Musique)

- **J.S. BACH** - 2e suite en Si mineur
  Magnificat
- **L.V. BEETHOVEN** - 5e Concerto en Mi b majeur
  9e Sonate en La, dite à Kreutzer
- **H. BERLIOZ** - Le Carnaval Romain
- **J. BRAHMS** - 3e Symphonie en Fa majeur
- **P. DUKAS** - L'Apprenti Sorcier
- **L. MOZART** - Concerto pour flûte et harpe
  41e Symphonie "Jupiter"
- **F. SCHUBERT** - Symphonie Inachevée
- **A. VIVALDI** - Les Saisons
- **C.M. von WEBER** - Le Freischutz (ouverture)



BON DE COMMANDE

Veuillez m'adresser au prix de 45 F (pour la France) le CAHIER D'ANALYSES d'André Musson + 6 F expédition, soit 51 F.

M ______________________________

Adresse ______________________________

Code postal

Ci-joint en règlement C.C.P. ☐ Ch. banque ☐
au NOM de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS

AUBENAS
Ardèche

Un stage
pour la formation
des organistes liturgiques

avec la participation de

Michel CHAPUIS

du 4 juillet au 12 juillet 1987

A Aubenas, en Ardèche autour de 10 orgues à tuyaux et d'une équipe de 15 professeurs, se déroulera du 4 au 12 juillet la Xe session régionale d'orgue d'Aubenas. Cette session qui dépend de la commission régionale de musique sacrée de la région apostolique Centre-Est est ouverte à tous les organistes ayant au moins une année de pratique sérieuse du clavier.

Le stage a pour objectif de former des organistes tant dans leur rôle d'interprète que dans celui d'accompagnateur du chant d'assemblée. De plus pour ceux qui le désirent, une initiation à l'improvisation de petites pièces et à l'usage de l'orgue dans la liturgie sera proposée.

Michel CHAPUIS (Concertiste international, Professeur au conservatoire supérieur de musique de Paris, Grand prix du disque, etc.) participera au stage et, à travers une conférence, et un cours d'interprétation, il traitera d'un sujet qui lui est cher : la musique pour orgue et le plain-chant en France au XVIIe et XVIIIe siècle.

POUR TOUT RENSEIGNEMENT :

Rémy FOMBON
111, rue Francis de Pressensé
69100 VILLEURBANNE - **Tél. : 78.93.37.69**

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Cours de Formation Musicale sur des thèmes régionaux : Aunis, Saintonge, Angoumois, Poitou. **Jean-Louis Martin,** professeur à l'ENM de la Rochelle. Préparatoire 1 (IM 3) **Ed. Billaudot.**

Un travail intéressant regroupant en un seul volume lecture, rythme et chant selon une présentation permettant beaucoup d'approches méthodologiques diverses. Le folklore n'est pas seul employé puisqu'on y trouve aussi Bach, Mozart, Beethoven, Offenbach...

533 exercices de lecture et de dictées musicales. Kanichi **Satoh,** Akira **Kitamura,** Hatsuho **Nakamura.** Ed. **Alphonse Leduc.**

Un ouvrage d'une très haute technicité pour un entrainement de professionnel. Les exercices sont échelonnés de "moyenne force" à "difficile" et sont très systématiques, couvrant en particulier toutes les tonalités. La difficulté n'est pas gratuite et ne supprime pas pour autant la musicalité. Un outil de travail fort utile.

Cours d'Histoire de la Musique Tome III, XIXe siècle. Volumes 2 et 3 : exemples musicaux. **Jacques Chailley - Jean Maillard.** Ed. **Leduc.**

Ces deux volumes, destinés à illustrer par des exemples musicaux le travail magistral de Jacques Chailley et Jean Maillard, concernent cette rubrique dans la mesure où les "exemples" sont en fait de longues citations quand il ne s'agit pas d'œuvres complètes. Le volume 2 est consacré à la musique vocale hors théâtre lyrique et le volume 3 au théâtre lyrique. Ces deux volumes peuvent constituer une mine pour les cours de formation musicale en rendant facilement disponibles des œuvres dispersées et présentées sous une forme directement utilisable. Je me fais un plaisir de citer la fin de l'avertissement : "Dans le désir de faciliter la lecture au maximum, nous avons, sauf cas spéciaux, préféré les réductions de piano aux partitions d'orchestre et ramené systématiquement au ton réel les parties transposées de certains instruments, résidu d'usages périmés qu'on souhaiterait voir une fois pour toute disparaître de la pratique musicale". Deux volumes indispensables pour nourrir nos recueils personnels de "solfège chanté"... mais qui constituent d'abord un tout avec le cours d'histoire de la musique dont ils sont partie intégrante.

Apprendre et comprendre en chantant Mozart. 2 cahiers. **Michelle-Odile Gillot.** Ed. **Leduc.**

Dans le même esprit que *"Apprendre et comprendre en chantant Schubert"* dont nous avons rendu compte en février 1984, voici deux cahiers consacrés à sept Lieder présentés suivant une gradation pédagogique, assortis de textes mélodiques et rythmiques d'approche et de questions analytique. Michelle-Odile Gillot précise que le niveau visé est celui des degrés Elémentaires et Moyens de nos écoles de musique. Le travail proposé est extrêmement complet et vise une formation musicale en profondeur faisant appel en particulier à ces deux clés de la formation d'une vraie pensée musicale que sont l'audition intérieure et la transposition auditive. On ne saurait détailler suffisamment les richesses de ces cahiers : il faudrait les reproduire ici même... Un travail de tout premier plan.

Lectures chantées extraites du répertoire religieux des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles en 3 volumes. Volume 2. Réunies et classées par **Robert Soubeyran.** Ed. **Choudens.**

Nous avons rendu compte du 1er volume dans le numéro de février 1987. Nous retrouvons ici les mêmes qualités et les mêmes limites, notamment l'absence totale de référence aux textes ici rassemblés. Tel quel, cependant, l'ouvrage ne manque pas d'intérêt.

La Sorcière du Placard aux balais. pour récitant (enfant), chœur d'enfants et ensemble instrumental. **Marcel Landowski.** Ed. **Salabert.**

La parution de cette œuvre remonte à plusieurs années et nous en avions rendu compte en avril 1984. Rappelons simplement qu'il s'agit d'un conte musical en forme d'oratorio sur un texte de Pierre Gripari. Depuis ce compte-rendu, j'ai expérimenté moi-même cette œuvre dans la version chant et piano publiée alors, ainsi qu'avec le soutien de la cassette contenant sur une face l'enregistrement intégral et sur l'autre seulement le récitant et l'orchestre, permettant un chant en "play-back". Je dois dire que ce travail a été très profitable et que les élèves en parlent encore. Les éditions *Salabert* nous offrent aujourd'hui le matériel orchestral et particulièrement le conducteur qui faisait cruellement défaut. Disons cependant qu'autant la partie vocale est abordable par des élèves de petits niveaux, autant la partie orchestrale demande des musiciens exercés et un chef qui maîtrise bien l'ensemble. Mais le jeu en vaut la chandelle. Et l'ensemble du matériel mis à notre disposition par les éditions Salabert permet maintenant toutes les possibilités de mise en œuvre.

Version Jazz. Thèmes de jazz à chanter et à jouer. (avec accompagnement orchestral sur cassette). Facile. Volume 2. **Daniel François.** Ed. **Leduc.**

Qu'on ne s'y trompe pas : le contenu est plus riche que le titre ne le laisserait supposer. Les thèmes de jazz sont de véritables petits morceaux qui font l'objet d'une préparation rythmique et mélodique progressive et éminement pédagogique. Bien sûr, ce recueil n'est pas à lui seul un cours de formation musicale mais, réparti sur une année, il pourrait constituer une remarquable ouverture à d'autres rythmes, d'autres harmonies. La cassette contient un accompagnement et non une doublure de la ligne mélodique. Le chant *"en situation"* (il faut *"assurer"* coûte que coûte) constitue ausi un des intérêts de ce recueil. Enfin, sans la susciter directement, il ouvre à l'improvisation en offrant plusieurs versions d'un même thème et en invitant — pourquoi pas ? — à en trouver d'autres. Cette *"version jazz"* mérite d'être essayée...

Traité d'harmonie du Jazz. Volume 1. **Jean-Pierre Couleau.** Ed. **Salabert Enseignement.**

Un ouvrage à la fois théorique et pratique puisqu'il contient des exercices et leur corrigé. *Martial Solal* présente ainsi ce Traîté : "Ici, l'auteur ne prend pas parti, expose tout avec méthode, et fait un tour d'horizon complet de ce qui se pratique aujourd'hui. J'ai senti, au-delà du théoricien, un praticien expérimenté et un pédagogue." On en saurait mieux dire.

Je rendrai compte dans cette rubrique de la *Formation Musicale* de deux ouvrages qu'on pourra s'étonner d'y trouver et qui, je m'empresse de le dire, n'ont aucun rapport entre eux. Le premier est l'ouvrage de **Pierre Gervasoni,** paru aux éditions **Mazo,** et intitulé : **l'Accordéon, instrument du XXe siècle.**

Il s'agit de la publication d'un mémoire de Maîtrise présenté à l'UER de Musicologie de l'Université de Paris IV - Sorbonne en 1983. Rendre compte d'un ouvrage sur l'accordéon reste une entreprise risquée dans une revue musicale. L'intérêt de l'ouvrage tant sur le plan scientifique qu'historique me semble mériter que les professeurs s'y intéressent et le cas échéant enrichissent ainsi les connaissances de leurs élèves. *Yves Gérard,* professeur de Musicologie au CNSM de Paris note précisement qu'un nouvelliste "pourrait s'amuser à décrire les sentiments mélangés d'une masse orchestrale assaillie par les "nouveaux" instruments, tels le saxophone, les percussions dans leur diversité infinie, les ondes Martenot ou l'accordéon, espérant trouver leur place légitime dans un orchestre savamment hiérarchisé par les compositeurs depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à l'aube du XXe siècle."

Quoiqu'il en soit, Pierre Gervasoni fait honnêtement le point, notamment en ce qui concerne le répertoire contemporain de l'accordéon de concert. Un ouvrage unique et indispensable pour pouvoir se faire une opinion autre que passionnelle sur la place de l'accordéon dans la musique d'aujourd'hui.

Le deuxième ouvrage dont je vais maintenant parler concerne un autre instrument qui suscite lui aussi des enthousiasmes débordants et des haines tenaces : les **Ondes Martenot. Jeanne Loriod** nous offre aux éditions Alphonse **Leduc** sa **technique de l'Onde électronique type Martenot,** *Volume 1 : Le clavier.* Il faut rendre hommage au courage des éditions Leduc et à l'acte de foi que constitue de leur part la publication d'une méthode d'Ondes Martenot abondamment illustrée et remarquablement présentée.

Pourquoi en parler sous le titre "formation musicale" ? Parce que pour moi la formation musicale consiste à faire découvrir à mes élèves toutes les formes de musique et particulièrement celles d'aujourd'hui. C'est dans le cadre d'un cours sur Messiaen, son Quatuor pour la Fin du Temps et la reprise qu'il fait dans cette œuvre de l'Oraison de la Fête des Belles Eaux, écrite pour six Ondes, que j'ai présenté l'ouvrage de Jeanne Loriod. Qui mieux qu'elle, en effet, formée à la fois par Olivier Messiaen et Maurice Martenot, pouvait présenter cet instrument étonnant, à la fois le vétéran des instruments électroniques et capable, à l'ère des synthétiseurs et des ordinateurs, d'inspirer encore Tristan Murail, Alain Louvier, Michaël Levinas et tant d'autres... tant cet instrument a son originalité, son âme propre. Outre l'intérêt qu'il offre pour les "ondistes", l'ouvrage de *Jeanne Loriod* a le grand mérite de retracer l'historique de l'instrument et d'en faire une description détaillée capable — j'en suis témoin — de passionner des jeunes d'aujourd'hui. je souhaite très vivement que ce remarquable ouvrage connaisse la diffusion qu'il mérite. Le deuxième volume sera bien entendu consacré au *"ruban".* Quant au troisième, il devrait être passionnant puisqu'il sera consacré "aux questions fondamentales de la démonstration et de la nomenclature des timbres," car il a paru à Jeanne Loriod "indispensable... d'inclure la culture de l'imagination créatrice, par la connaissance et la maîtrise des potentialités harmoniques infinies recélées par les Ondes."

JAZZ

Puisque nous venons de parler de l'harmonie du Jazz et de l'improvisation, je m'empresse de réparer un oubli. Je n'avais pas parlé en son temps de la remarquable collection **"Stop Chorus"** présentée chez **Salabert** par le trio **Georges Arvanitas,** série destinée aux amateurs et professionnels du Jazz, et convenant à l'entrainement de tous les instruments aussi bien solistes que piano ou bassistes grâce à un jeu de disques et de cassettes. Un travail passionnant possible pour tous, à tous les niveaux.

PIANO

Jean-Michel Arnaud nous a fait parvenir la nouvelle édition de sa **Méthode de piano,** édition profondément remaniée. J'avais dit en février 86 tout le bien que je pensais des productions pédagogiques de cet auteur, notamment du volume intitulé *"Formules Harmoniques pour l'accompagnement et l'improvisation.* Là encore, des cassettes aident puissamment à la mise en œuvre.

Rappelons que l'ensemble de la méthode est disponible chez l'auteur : Editions Musicales J.-M. Arnaud, 1 rue Antoine-Vollon, 75012 Paris - Tél. : (1) 43.07.62.97.

Easy Piano. Metodo graduale per pianoforte e tastiere. **Franco Bignotto, Ed. Ricordi.** Accompagné de deux cassettes.

Une méthode traditionnelle fort bien présentée comprenant à la fois solfège, théorie et apprentissage de l'instrument. Mais en italien...

Méthode moderne du jeune pianiste. Paul Dourson. Ed. **Heugel.**

Paul Dourson précise que sa méthode a été conçue tout spécialement à l'intention des jeunes et très jeunes débutants. L'approche est très classique, la progression très logique. Les "morceaux" qui servent d'application aux différentes leçons sont judicieusement choisis.

Nous avons reçu des éditions **Ricordi** les **Préludes,** les **Etudes** et les **Mazurkas** de **Chopin** réimprimées dans l'édition de travail de **Brugnoli** avec d'abondants commentaires en français.

Ces mêmes éditions **Ricordi** nous offrent trois œuvres de **Ferruccio Busoni : Sonatina Brevis in signo Joannis Sebastiani magni, Sonatina ad usum infantis,** et la **Sonatina in diem Nativitatis Christi (MCMXVIII).** Mais cette fois, la présentation, par ailleurs fort intéressante, est en italien, allemand et anglais...

Territoires de l'oubli. Tristan Murail. Ed. Musicales **Transatlantiques.**

Dédiée à Michaël Levinas, la pièce de Tristan Murail offre la particularité de ne pas traîter le piano en instrument à percussion mais au contraire d'en faire une source continue de résonances. "Ainsi la pédale est-elle enfoncée dès le début de la partition, et tient-elle jusqu'à la fin, sans jamais être relevée." La pièce a été créée à Rome par Michaël Levinas le 22 mai 1978.

Du même **Tristan Murail,** les éditions **Salabert** nous offrent **Estuaire,** deux pièces pour piano : 1 - *Près des rives.* 2 - *Au mélange des eaux.*
Deux courtes œuvres très suggestives.

Première sonate. Christophe Guyard. Ed. **Billaudot.**

"Que voulais-je transcender ? Tout d'abord, le paradoxe d'un interprète qui se libèrerait de ses limites pour s'introduire au cœur même de la forme. Ensuite, la rage de composer avec des atomes formant eux-mêmes l'œuvre insécable, véritable monolithe à structure cristallisée, qui filtre ses thèmes comme une lumière bleutée par-delà le vitrail". Cette sonate fait également "l'éloge du second mode à transpositions limitées d'Olivier Messiaen".

FLUTE A BEC

Pour mon petit Oiseau. Six pièces pour flûte à bec soprano, flûte à bec alto (facultative), et piano. **Georges-Léonce Guinot.** Ed. **Leduc.**

Ces pièces pour jeunes écrites dans un style simple pourront être interprétées par des élèves de niveau relativement peu élevé, y compris la partie de piano, ce qui est rarement le cas.

The Strenuous Life. Rag-time two step. **Scott Joplin.** Transcription de **Gabriel Persico** pour flûtes à bec et/ou divers instruments...
Heliotrope Bouquet. A slow drag two step. Scott Joplin et **Louis Chauvin.** idem. Ed. **Ricordi.**

Deux pièces bien agréables pour petits ensembles de flûtes à bec ou ensembles à géométrie variable.

Carol à la mode. Hymne varié selon le passé pour ensemble de flûtes à bec et petites percussions. **Jos Wuytack.** Ed. **Leduc.**

Neuf variations dans neuf styles différents, de l'Ars Nova et même avant à la rumba, comme un résumé d'histoire de la musique par un pédagogue bien connu.

Astrid'002 pour flûte à bec avec ou sans bande magnétique. **Daniel Tosi. Ed. Salabert.**

Œuvre contemporaine utilisant deux flûtes complètes de chaque catégorie, usant de toutes leurs possibilités.

Eopilan. Huit "tableaux" pour un ensemble de flûtes à bec. **Alain Beney. Ed. Salabert**

Œuvre essentiellement pédagogique qui s'adresse aux classes de flûte à bec de nos écoles et conservatoires. Elle peut être abordée par des élèves de tous niveaux car le contenu en est largement diversifié.

FLUTE TRAVERSIERE

En souvenir d'un croisé (préparatoire), **Rosinette** (Préparatoire/Elémentaire), **Le Menuet du Roy** (Elémentaire). Flûte et piano. **Francis Coiteux.** Ed. **Lemoine.**

Des pièces pédagogiques dans un langage moderne et agréable.

Reflets variés, Rubato, Nostalgie (Débutant à Préparatoire) **Gilles Cagnard.** Ed. **Leduc.**

Pièces très chantantes dans un style libre et original.

Sept sonates op. 1 N° 1, 2, 4, 5, 7, 9, 11. Georg. F. **Haendel.** Révision de Marlaena Kessick, réalisation de Luciano**Sgrizzi.** Ed. **Berben.**

Sonate pour flûte et harpe. Sonate pour flûte seule. Edison Denisov. Ed. **Leduc.**

Deux œuvres d'un grand lyrisme et pleines de charme.

Contraste pour flûte et piano. **Gagik Hovunts.** Ed. **Leduc.**

Œuvre attachante d'un compositeur arménien d'URSS.

Jean-Michel Damase nous offre aux éditions **Lemoine** d'une part des **Variations pour flûte et piano,** d'autre part **25 études pour flûte,** degré moyen.

Un point commun : le charme musical. Mais les variations sont dans un langage plus élaboré que les études, qui, ainsi ne devraient pas trop effaroucher nos élèves.

Signalons encore, toujours chez **Lemoine,** le morceau pour Ariane, pour trois flûtes en canon, de **Stephen Srawley,** écrit pour la danseuse Ariane Asscherick.

Enfin, pour revenir au domaine pédagogique, **Pierre Paubon** nous présente aux éditions **Billaudot : Le Jardin de grand-père,** 8 pièces pour duo de flûtes (à partir du degré Préparatoire), et **Cinq pièces indépendantes** pour trio de flûtes (depuis le degré Moyen), œuvres fort plaisantes.

MUSIQUE BAROQUE

L'art de jouer la Basse de viole. Pierre **Jaquier,** Jean-Louis **Charbonnier.** Ed. **Heugel.**

Deux volumes édités avec un soin tout particulier, à la fois historiques, organologiques et pratiques sur un instrument dont tout le monde parle mais que bien peu connaissent réellement.

Premier livre de pièces de Clavecin. Michel **Corrette.** Restitution : Olivier **Baumont.** Ed. **H. Lemoine.**

Après *les Amusements du Parnasse* (recensée en décembre 84), voici donc ce *Premier livre,* tout aussi remarquable dans sa présentation et dans son respect du texte. Il s'agit d'une véritable édition crtique et en même temps d'un texte établi pour faciliter au maximum le jeu de l'exécutant par la beauté de la gravure et la mise en page (plusieurs pages se déplient, si bien que le recueil ne comporte aucune tourne). Un très beau travail tant d'Olivier baumont que des éditions Lemoine.

VIOLON

25 études pour violon, Henry **Schradieck,** révision Pierre **Doukan.** Ed. **Billaudot.**

Voici revenues au catalogue les célèbres Etudes de Schradeick, que Pierre Doukan réédite en précisant certaines nuances et certains doigtés modernes, et en les dotant d'un titre pour préciser le point de technique spécialement envisagé dans chacune.

Signalons aux éditions **Berben** les Esercizi Giornalieri di Tecnica Superiore per Violino de Pierluig Mencattini, un Concerto Miniatura pour violon et piano de Giovanni Antonioni, et Lo studio del violino de Paolo Borciani, ouvrage théorique malheureusement entièrement en italien, ce qui m'empêche d'en dire davantage.

TROMPETTE

Ile-de-France pour trompette et piano. Gérard **Meunier.** Ed. **Billaudot.**

Une œuvre très chantante pour le degré Préparatoire, exploitant bien les différentes possibilités de l'instrument à ce niveau.

Concerto pour Trompette et orchestre, réduction pour trompette et piano. **Edgar Cosma.** Ed. **Billaudot.**

Il s'agit d'une commande du Concours international du Festival de Musique de Toulon 1987. C'est dire que cette œuvre contemporaine pousse la trompette dans ces derniers retranchements...

Ces deux œuvres sont publiées dans la collection : *la Trompette,* dirigée par Antoine-Marcel **Lagorge** et André **Chpelitch.** Rappelons que les éditions **Billaudot** publient également pour la trompette et l'orgue les collections Marie-Claire **Alain** et Maurice **André.**

Quatre Chants de fête, pour la trompette élémentaire et piano. Franz **Tournier.** Ed. **Bornemann.**

Pièces de caractères divers, triomphal ou nostalgique.

DIVERS

Les éditions **Choudens** nous proposent différentes œuvres de **Paul Arma : Deux Improvisations** pour alto seul, **Sonate** pour violoncelle seul, **Sonate** pour violon seul, **Sonate** pour alto seul, **Deux structures mouvantes** pour violoncelle seul.

Une occasion de mieux apprécier ce compositeur souvent plus connu pour ses œuvres pédagogiques ou chorales.

CHANT CHORAL

Douze chœurs éducatifs à 3 voix égales sur des chants auvergnats. De facile à difficile. **Lug Mizaël.**

De fraiches chansons bien harmonisées, qui feront le bonheur de nos jeunes chorales. Disponibles chez l'auteur : Lug Mizaël, Le Fontenioux, 79450 Saint-Aubin-le-Cloud.

Daniel Blackstone

GUITARE

Editions Ricordi :

Morceaux folkloriques faciles pour guitare, par Maria **Linnemann.**

Recueil de 16 pages de petites pièces inspirées du folklore de divers pays. Musique sans aucune prétention, mais bien écrite pour la guitare et qui "tombe sous les doigts". Niveau débutant-préparatoire.

Editions Leduc :

Poursuite de Patrice **Couineau** (collection de pièces instrumentales destinées aux examens et concours des conservatoires et écoles de musique).

L'intérêt de cette collection (qui comprend une dizaine de titres pour la guitare) est de proposer régulièrement des pièces nouvelles bien ciblées sur un niveau, et publiées individuellement. **Poursuite** est destinée aux préparatoires 2-élémentaires 1.

Editions Berben (distribution **éditions Transatlantiques**) :

Variations de Mauro **Giuliani** (op. posthume).

Pièce brillante et très guitaristique, mais assez pauvre musicalement. Giuliani nous avait habitué à mieux avec les **Rossiniane.**

Variazioni Ungheresi (variations hongroises) pour deux guitares de Ferenc **Farkas.**

Pièce néo-classique assez brillante, sur une chanson populaire.

Ritratto del Poeta (portrait du poète) pour deux guitares de Pierre **Wissmer.**

Une jolie pièce assez courte dans un langage actuel, tantôt atonal, tantôt polytonal.

Méthodes de guitare blues par Franco **Morone.**

Un recueil de 60 pages accompagné d'une cassette. Pas de tablatures pour une fois ; tant pis pour les paresseux du solfège. Les textes sont en italien.

Jean-Pierre Chauvineau

Les dérivés du luth, du théorbe et de la guitare

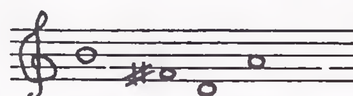
par **Roger J.V. COTTE**
Professeur à l'Université de
l'État de São Paulo (Brésil)

Sur la base des instruments décrits dans nos trois précédents articles (E.M. N° 324, 329/30, 333), à savoir la guitare et les luths, de nombreuses variétés d'instruments "à cordes pincées et à manche" ont été élaborés au cours des siècles. On a pu jouer sur la forme, et plus spécialement celle du fond de l'instrument, soit bombé, en souvenir de la coquille de tortue à partir de laquelle Hermès fabriqua la première ***lyre,*** soit plat, sur le modèle de la guitare. On a pu augmenter (rarement diminuer) le nombre des cordes, surtout vers le grave, changer la nature des cordes (métal ou boyau), modifier le mode d'attaque des cordes (doigts ou plectre) utiliser les cordes en nombre variable pour chaque "chœur", soit simples, doubles ou même triples, construire le corps de l'instrument avec des matériaux particuliers (table de peau, corps de baudruche gonflée..., etc). Toutes ces différences, pour caractéristiques qu'elles soient bien souvent, ne suffisent pas à déterminer une nouvelle famille instrumentale. Ce ne sont que des variantes de modèles classiques.

Variantes de la petite guitare à quatre cordes du XVe siècle

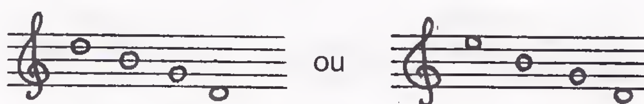
La petite guitare à quatre cordes – ou quatre rangs de cordes) du XVe siècle avait été importée en Amérique par les premiers conquérants espagnols ou portugais. C'était, pour les premiers, la **vihuela,** pour les seconds la **viola** (**vihuela de mano,** par opposition à la **vihuela de arco,** notre viole traditionnelle, ou à la **vihuela de péndola** ou viole jouée au plectre) (Ill. N° 1). Bientôt adoptée par les indiens et surtout par les esclaves noirs amenés d'Afrique, l'instrument subit au cours des siècles des modifications qui amenèrent la naissance de l'**Ukulélé** et du **cavaquinho,** également populaires de nos jours.

L'ukulélé qui se développa surtout à Hawaï, pour passer ensuite aux États-Unis et jusqu'en Europe au XXe siècle, se présente sous l'aspect d'une petite guitare à quatre cordes, en principe ainsi accordées :



La musique pour l'ukulélé s'écrit en clé de sol à l'octave réelle, pour les trois premières cordes, à l'octave inférieure de la note entendue pour la quatrième corde (**la**). Il résulte de cette curieuse pratique que la plupart des accords comportant des notes à jouer sur la quatrième corde sonnent "renversés" sans que l'exécutant, le plus souvent, ne s'en rende vraiment compte.

Le **cavaquinho** brésilien, que l'on dit inventé par un mulâtre de Rio de Janeiro, moins bombé que l'ukulélé, est également monté de quatre cordes, mais accordées différemment.

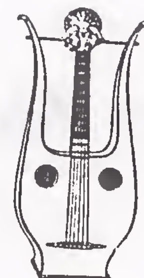


Il a la réputation de pouvoir être porté dans la poche de l'habit, comme l'antique violon-pochette, en raison de sa taille réduite, exagération évidente. C'est le participant typique du **chôro**, ensemble populaire brésilien d'instruments variés, dont Villa Lobos et Ernesto Nazareth se sont maintes fois inspirés dans leurs orchestrations. Les cordes sont de métal, et l'instrument se joue avec un plectre.

La **lyre-guitare** est un instrument d'intérêt purement décoratif qui apparut à la fin du XVIIIe siècle, surtout à l'époque des modes à l'antique du Directoire (Ill. No 2). Ce n'est à proprement parler qu'une guitare normale à six cordes – en général – agrémenté des deux bras de la lyre antique, rendus inutiles, musicalement, par le manche de guitare disposé au milieu. C'était, parait-il, un instrument réservé aux dames, et surtout utilisé pour l'accompagnement de la romance ou de son homologue germanique, le **lied.** On raconte que le célèbre chanteur *Johann Michael Vogel,* ami de Schubert l'employait volontiers pour soutenir ses interprétations d'œuvres classiques. Alors que la lyre-guitare est connue et fabriquée à Paris depuis 1778, un certain *Mougnet,* luthier, n'hésita pas en 1811 à s'en prétendre l'inventeur et à en déposer le brevet.

Le répertoire connu de l'instrument, relativement important, consiste essentiellement en accompagnements de chanteurs, parfois indiqué "guitare ou lyre", ou, plus simplement "lyre". Il existe de nombreuses variantes de la **lyre-guitare,** d'un intérêt musical limité.





Ill. No 2 :
Lyre-Guitare.

Ill. No 1 :
Guitare sud-américaine *de l'époque coloniale.*

Le **luth suédois** (Svenska lutan) toujours en usage en Scandinavie est un instrument à fond plat à deux chevillers, comme l'antique théorbe. Les cordes du premier cheviller, au nombre de six s'accordent comme celles d'une guitare, tandis que celles du second cheviller s'accordent diatoniquement comme celle, graves, du théorbe décrit précédemment (1). Le répertoire de l'instrument n'est que très exceptionnellement celui des anciens luthistes, mais beaucoup plus généralement celui du folklore et bien plus encore des musiques de variété.

Le **luth allemand** est une invention de l'époque romantique, participant des mêmes intentions esthétiques que la **lyre-guitare.** Il s'agit, en fait, d'une guitare commune à six cordes affublée d'un dos bombé, de manière à donner visuellement l'impression que le guitariste joue du luth. C'est l'un des représentants typiques de la mode "troubadour" des années 1820.

L'**angélique** (en allemand "Angelika"), relève d'une étymologie contestée. Suivant certains auteurs, ce serait "l'instrument des anges", suivant d'autres traditions il aurait été inventé pour suppléer au défaut de facilités d'une certaine demoiselle nommée *Angélique,* au XVIIIe siècle. Il ne s'agit pas vraiment d'un instrument particulier, mais d'une adaptation de l'accord du luth ou du théorbe à l'usage des instrumentistes peu doués ou tout simplement paresseux. Les cordes sont accordées diatoniquement, la succession se continuant sur les cordes "hors du manche", ce qui offre une échelle diatonique de dix-sept à dix-huit notes. Il n'y a que peu de frettes sur le manche, et elles sont également disposées diatoniquement, sans altération, en principe. Dans l'ensemble, l'**angélique** n'offre guère plus de possibilités que le piano joué avec un seul doigt. Ce serait tout au plus une sorte de "guide chant" pour aider au déchiffrage. Il existe pourtant quelques tablatures d'angélique, notamment dans le livre copié par le luthiste Bethune le cadet (Grégoire ?) en 1664 pour son élève *Margueritte Monin.* Il utilise le système de tablature français, mais, et pour cause, n'utilise guère que des lettres "a".

La **mandore** (fig.3), aussi nommée **mandorre** (XVIIIe siècle), **Testudo minor** (latin du XVIIIe siècle), **Mandora** ou **Mandürichen** (Praetorius), **Pandurina** (Italien, chez Praetorius) était une sorte de petit luth monté de quatre cordes seulement, tout au moins dans la plus ancienne et la plus longue tradition. Son accord, en quartes et quintes, semble aussi variable que celui du luth. On trouve, par exemple :

chez Jacques Cellier :



chez Praetorius :



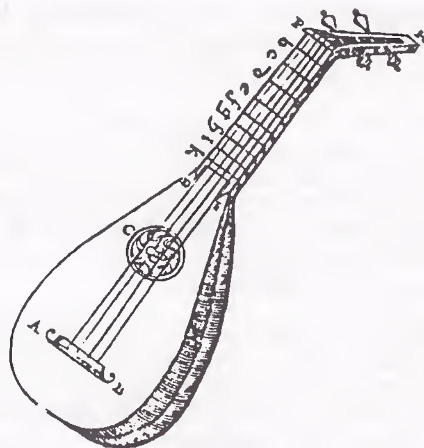
chez Mersenne :



ou

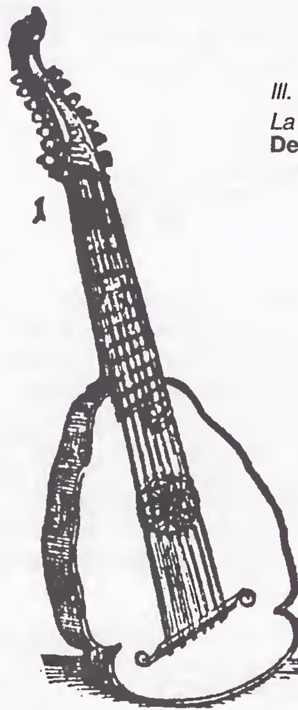


Les cordes étaient le plus généralement de laiton, et se touchaient soit avec les doigts nus, soit avec un bec de plume faisant office de plectre. Accompagnée le plus souvent d'instruments de la même famille, mais plus volumineux, elle servait de "soprano" ou "dessus" au "chœur" des luths (Cf. par ex. le recueil de pièces trois luths de *Emmanuel Adriensen,* publié à Anvers en 1584), mais aussi à faire danser dans les milieux populaires ou campagnards. Il est courant de voir son origine remonter au rébec (instrument de forme identique, mais joué avec un archet) et même au "rabâb", hérité des Arabes à l'époque des croisades, ou parvenu en Europe à travers l'Espagne, au Moyen-âge.



Ill. N° 3:
La **Mandore,** *(d'après M. Mersenne)* **l'Harmonie Universelle.**

Par la suite, l'instrument a été amplifié, tendant ainsi à se rapprocher du luth, par l'adoption de cordes doubles, l'augmentation des dimensions de la caisse, à l'occasion la construction du fond simplifiée par le choix de la forme plate – et non plus bombée – et surtout par l'augmentation du nombre de "chœurs" ou "paires" de cordes. On aboutit alors à un instrument tout différent, la **Pandore** que Praetorius désigne en italien sous le nom de **Pandorra,** en allemand de **Bandoer,** et *Mersenne* de **Mandore luthée,** à l'occasion. L'accord est le même que celui ou ceux utilisés sur le luth, mais les cordes sont de laiton (Ill. N° 4). Les frettes ou touches disposées sur le manche sont également faites de métal. Le chevalet (servant, comme sur la guitare ou le luth de point d'attache des cordes sur la table) est disposé obliquement de manière à éviter une trop grande longueur de corde sur la chanterelle et, au contraire, à assurer une ampleur plus généreuse aux basses. Il est évident, comme le souligne *Mersenne,* que ce système est préjudiciable à la justesse des divisions du manche de l'instrument par les frettes. On appréciait la qualité des sons, qui tenaient très longtemps la résonance, mais les exécutants se plaignaient de la dureté, pour la main gauche, des cordes de métal. La main droite pinçait les cordes avec un bec de plume ou, parfois directement avec les doigts, non sans risques de blessures. *Mersenne* indique également que l'on superposait quelquefois aux cordes de laiton des cordes de boyau qui, alors, étaient seules touchées par les doigts, les cordes de laiton résonnant par sympathie, comme sur la **viole d'amour** ou le **baryton,** instrument à archet que nous examinerons ultérieurement.



Ill. N° 4:
La **Pandore,** *(extrait de Praetorius)* **De Organographia.**

L'**Orphéoréon** ou **Orpharion** (Ill. N° 5)(suivant *Pierre Trichet*) différait peu, dans son principe, de la pandore la plus simple. Monté de huit cordes métalliques doubles (soit en tout seize), il reprenait le répertoire du luth, surtout pour l'accompagnement du chant. De facture souvent luxueuse, son dos plat pouvait parfois être traité comme support à de véritables compositions picturales symboliques, telle celle de l'instrument conservé au musée du Conservatoire de Paris. L'artiste s'est inspiré



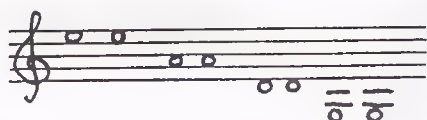
Ill. N° 5:
*L'***Orphéoréon**
(exrait de praetorius) **De Organographia.**

d'une œuvre de Lucas Penni, **Apollon et les Muses.** Gustave Chouquet datait ce travail de 1570, sans pouvoir lui donner une attribution certaine.

Le **Pénorcon** (Ill. N° 6), dit aussi Pénorion (étymologie inconnue) ne différait guère des précédents que par des détails de dimensions mal définis (largeur du manche ?). Il servait également à l'accompagnement du chant, était monté de huit cordes métalliques doubles et empruntait ses modes d'accords à la tradition du luth.

La **mandoline,** dont l'usage n'a jamais été abandonné, demeure le représentant le plus vivace de la famille des luths. A vrai dire, le terme désigne deux instruments passablement différents, qu'il convient d'examiner séparément : la **mandoline napolitaine,** de loin la plus répandue, et la **mandoline milanaise,** demeurée très proche de l'ancien luth.

La **mandoline napolitaine,** (fig. N° 7), connue depuis la fin du XVII[e] siècle, est montée de quatre cordes doubles d'acier ou, pour les cordes graves, filées sur **âme** d'acier (2) et accordées, de nos jours, à l'unisson des cordes du violon :



Des "mécaniques", imitées de celles de la guitare moderne assurent un accord précis, mais les instruments anciens possédaient – tout comme les anciennes guitares – des chevilles de bois. Le bombement du dos est sensiblement exagéré, par rapport au luth. La table n'est pas plane, mais faite de deux surfaces jointes à angle obtus, dont l'arête est située sous le chevalet. Une plaque de matière résistante (ébène ou écaille), collée sur la table et dénommée **écu** protège celle-ci d'éventuelles griffures du plectre.

Le plectre ou **médiator,** parfois nommé encore plume, en souvenir de la pratique ancienne, est un morceau d'écaille de forme ovoïde assez aiguë. Grâce à son mouvement de va-et-vient entre les deux cordes de chaque "chœur", le **trémolo,** il permet de donner l'illusion de notes tenues.

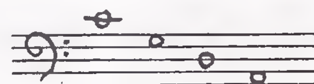
Le répertoire de l'instrument est loin d'être négligeable : **concertos** (Vivaldi, Hasse, Hummel,... etc.), **sonates** avec piano (Beethoven) participation à l'orchestre (**Symphonies** de Malher, **Sérénade** op. 24 de Schönberg, **5 pièces pour orchestre** de Webern, ...etc.), sans compter d'innombrables scènes de sérénade, à l'Opéra **Don Juan,** de Mozart, **L'amant jaloux,** de Grétry, **Fra Diavolo,** d'Aubert, **Othello,** de Verdi, **La vie brève,** de Manuel de Falla,... etc.) et un immense répertoire populaire, surtout italien.

Ill. N° 6 :
Le Pénorcon, *(extrait de Preatorius)* **De Organographia.**

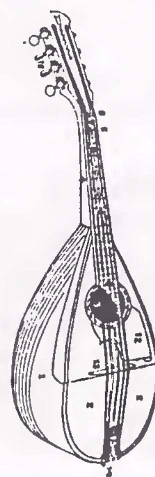


La mandoline sicilienne à cordes triples, la mandoline florentine à cinq doubles cordes et la mandoline allemande à fond plat ne sont que des variantes de mandoline napolitaine.

La mandoline napolitaine s'intègre tout naturellement à "l'orchestre à plectres" (autrement nommé **Estudiantina**) où elle prend le rôle des premiers et seconds violons de l'orchestre à cordes classique. L'origine des ces formations remonterait au XVIII[e] siècle, avec la **mandole** (aujourd'hui accordée à l'octave grave de la mandoline), et des instruments de tessiture intermédiaire. Vers la fin du XIX[e] siècle se sont joints à ces instruments la **mandiola,** accordé à l'unisson de l'Alto à archet, et le **Mandolocello,** à l'unisson du violoncelle. Par la suite fut tenté l'emploi **Mandolone,** dont l'accord s'écrit :

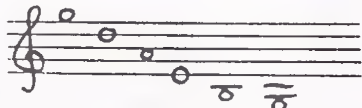


mais avec effet réel à l'octave inférieur. Toutes les "mandolines" graves ont le défaut de manquer de puissance sur les 3[e] et 4[e] cordes. On préfère généralement utiliser une véritable contrebasse, jouée avec l'archet ou en pizzicato plutôt que le **Mandolone,** dont la tessiture est trop courte.

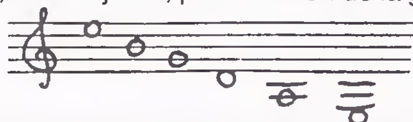


Ill. N° 7 :
Mandoline napolitaine.
N.B. Le dessin classique ici reproduit, comporte par erreur cinq doubles cordes, mais, très correctement huit chevilles.

La **Mandoline milanaise** est, en réalité, un instrument tout différent, aux caractéristiques mal fixées. Plus ancienne que la mandoline napolitaine, elle s'apparente beaucoup plus au luth. Elle est montée de six cordes ainsi accordées traditionnellement :



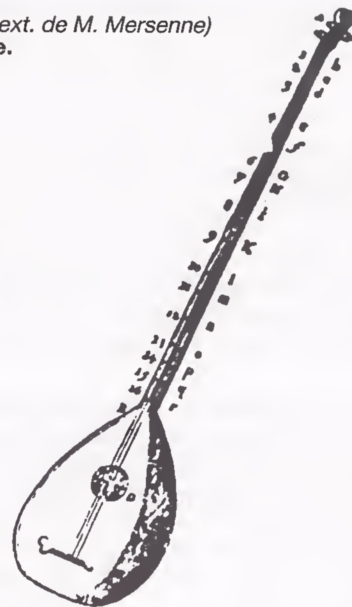
ou encore, de nos jours, par imitation de la guitare :



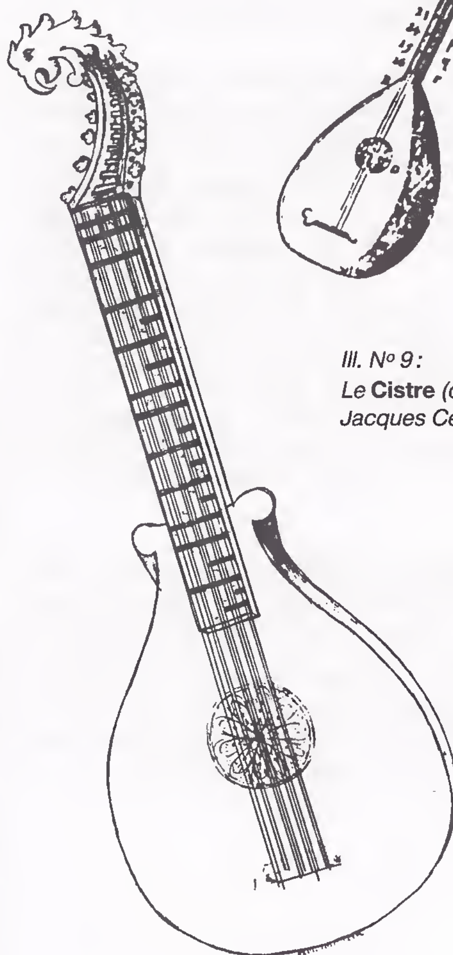
Les cordes peuvent être doubles ou simples, de boyau ou de métal, jouées aux doigts (comme le luth ou la guitare) ou au plectre.

Le **colachon** (fig. 8), autrement nommé **Caliascione,** en italien **Calsoncine** ou **Gallichono**), d'origine orientale (turque), n'est pas non plus un instrument bien fixe. Son manche de longueur démesurée constitue sa caractéristique principale, avec sa caisse de résonance piriforme. La table de l'instrument est en général de sapin, mais parfois aussi – suivant Mersenne – partiellement de parchemin, comme celle des lyres antiques ou de nos modernes banjos. Il est en général monté de une à trois cordes, mais on connait des exemples de "tablatures" pour le colachon, en notation française, indiquant clairement six cordes, éventuellement doubles. L'accord se faisait en quintes et quartes. L'on pouvait jouer aux doigts ou au plectre.

Un certain répertoire existe pour les différents modèles de Colachon, et quelques virtuoses de l'instrument se sont fait connaitre au XVIIIe siècle, et même encore au XIXe. Les deux frères *Merchi,* également fameux comme guitaristes, théorbistes, mandolinistes, se firent entendre dans un concerto à deux colachons à Rennes en 1751, et à Paris, au Concert spirituel, en 1753.



N° 8 :
Le **Colachon,** *(gravure ext. de M. Mersenne)* **l'Harmonie Universelle.**

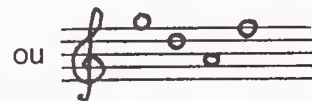


Ill. N° 9 :
Le **Cistre** *(dessin à la Plume de Jacques Cellier) XVIe siècle.*

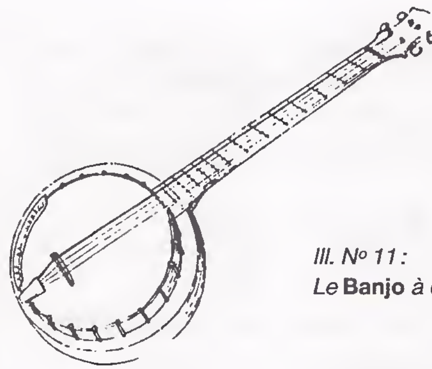
Autre instrument mal connu, tant pour avoir été délaissé par les amateurs de musique ancienne (3) que pour avoir suivi une évolution capricieuse et compliquée, le **Cistre** (Fig. 9 et 10) demeure difficile à décrire et à expliquer rationnellement. Les auteurs anciens le confondent parfois abusivement avec le **sistre,** instrument à percussion de l'Antiquité. D'une manière constante, du XVIe siècle à l'aube du XIXe siècle, le **Cistre** (du latin **Cithara,** en allemand **Cither** ou **Cister,** en anglais **Cittern,** en italien **Citera,** en suédois **Cittra**) est un instrument à manche armé de frettes métalliques (et non de vieilles cordes comme le luth), à fond plat, monté de cordes métalliques (laiton ou acier) et joué au moyen d'une plume ou d'un plectre, sauf dans ses dernière époques (fin XVIIIe). Les cordes sont groupées par "chœurs" de deux et souvent trois, rarement simples. Certains petits instruments ne comptent que quatre chœurs, les plus courants six, comme le luth, de grands instruments en comportent douze, suivant Praetorius, avec éventuellement un double cheviller. On emploie parfois alors la dénomination d'**archicistre**. L'accord en est infiniment variable, avec cette quasi constante toutefois, que la corde (ou le chœur) la plus grave est généralement l'avant-dernière, ainsi, par exemple :



ou



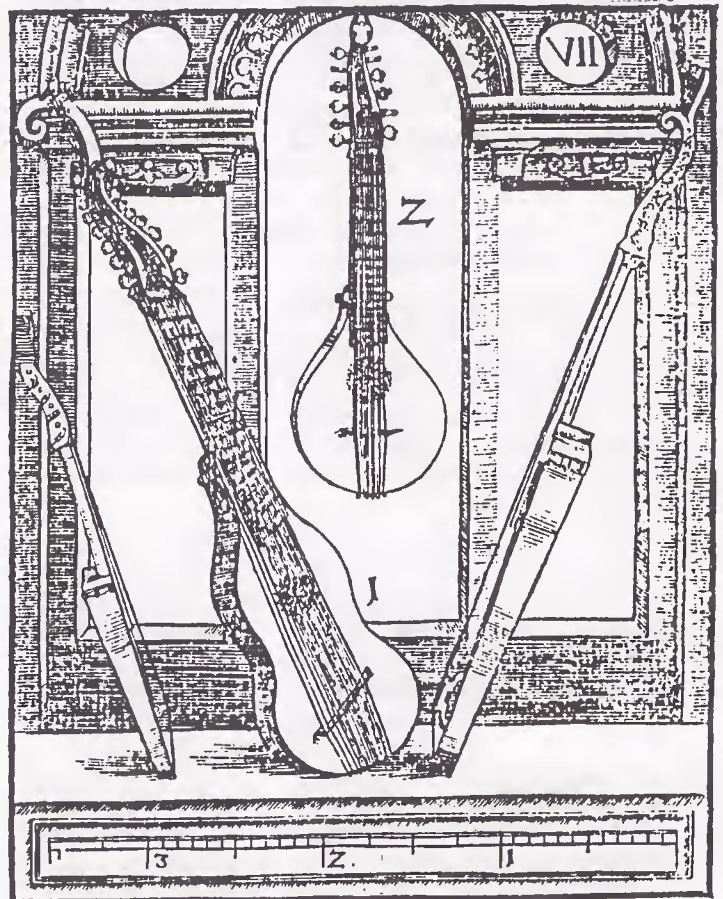
A la fin du XVIIIe siècle, on adoptera une mécanique d'accord à vis sans fin (comme la mandoline ou la guitare moderne) et on imaginera un mécanisme à touches et à marteaux pour frapper les cordes tout en ménageant les doigts et les ongles des interprètes. La littérature de l'instrument, tant soliste que pour l'accompagnement du chant est importante, et on s'explique mal le dédain dont elle souffre actuellement. L'instrument est devenu l'apanage du folklore tant en Espagne, sous le nom de **Bandurria,** qu'au Portugal, mais aussi dans divers pays d'Europe. A la fin du XVIIIe siècle, il est parfois désigné comme "guitare anglaise".



Ill. N° 11 :
Le ***Banjo*** *à quatre cordes doubles.*

Plus moderne, mais non moins fixe, le **Banjo,** dont le style de jeu allait singulièrement influencer le jazz, est indiscutablement originaire d'Afrique. Sa caractéristique essentielle consiste en sa caisse de résonance circulaire recouverte d'une membrane de parchemin, à la manière d'un tambour, mais servant de table d'harmonie. Il en existe diverses variétés, de tailles et d'emplois différents, le plus souvent, en Europe, accordés sur le modèle de la mandoline napolitaine, à quatre doubles cordes, ou de la guitare moderne, à six cordes. Le véritable banjo américain possède cinq cordes, dont l'une, la chanterelle située **à gauche** de la corde la plus grave, est fixée à une cheville placée à mi-longueur du manche, à hauteur de la cinquième frette.

Notre énumération de parents des luths et guitares est loin d'être exhaustive. Du moins, avons-nous plus ou moins sommairement décrit les principaux, ceux qui, à des titres divers ont plus ou moins pénétré le répertoire classique. Continuer serait empiéter sur le domaine du folklore, de l'ethnomusicologie ou de la musique légère, que d'autres traiteront avec plus de pertinence.



1. Dominici Zwölff Chörichte Cither. 2. Sechs Chörichte Cither.

Ill. N° 10 :
Le ***Cistre*** *à six cordes et l'****archicistre*** *à douze chœurs.*
Les cordes des chœurs aigus sont doubles,
et les basses simples.

Notes :

(1) Cf. E.M., N° 329/330, juin 1986, pp. 46-50.
(2) Cf. Notre précédent article, **Les cordes,** E.M. N° 316, pp. 19-21.
(3) Il convient de consulter la thèse et les travaux très minutieux d'Hélène Charnassé, qui eut à cœur de compléter son information de chercheuse par l'étude pratique de l'instrument.

Complément à la bibliographie :
– Gabriel Yacoub, **Les instruments de musique populaires et leurs anecdotes,** Éditions M.A., Paris, 1986.

bibliographie

• Jacques-Christophe NAUDOT. **Chansons notées de la très vénérable Confrérie des Francs-Maçons.** In-douze. 91 pages, 4 pages non foliotées (*in fine*). Deux recueils, fac-similés de l'édition de 1744. Société de Musicologie de Languedoc, B.P. 4049, 2 place de la Révolution, 34325 Béziers.

Jacques-Christophe Naudot († 1762), flûtiste et compositeur, membre de la fameuse loge Coustos-Villeroy (première loge française dont nous ayons conservé le "livre d'architecture"), est le premier en date des compositeurs de musique maçonnique.

Précédé d'une sorte de commandement : *Norma morum,* ainsi que d'un éloge de l'Ordre dû à Michel Procope (fils du fondateur du plus ancien café littéraire du monde), le premier de ces deux recueils renferme dix chansons ou marches (avec, hors foliotage, la *Marche des Franches-Maçonnes* destinée aux loges féminines, dites alors "d'adoption".
S'ouvrant sur un fort édifiant acrostiche, le second recueil renferme vingt-quatre chansons dont une — plaisamment égrillarde — est due à la plume de l'illustre Fréron. Illustre surtout pour les méchantes épigrammes que lui décocha son (futur) frère Voltaire...

En dehors de quelques textes "rituéliques", la plupart de ces chansons étaient destinées à des agapes ou autres "travaux" de table ; bien dans l'esprit de la maçonnerie du temps, elles reflètent le plus aristocratique épicurisme. il serait vain cependant de chercher dans ces musiques la moindre trace de symbolisme maçonnique, tel qu'on peut en découvrir (tonalités, batteries, mélismes ou inflexions) dans des œuvres plus élaborées.

Cette réédition en fac-similé de textes depuis longtemps introuvables est bienvenue. Regrettons seulement que la vignette qui orne la page de titre comporte une date erronée : 1737, laquelle est en réalité la date de publication du seul premier recueil.

• **Chansons notées pour l'Ordre de la Félicité.** 18 pages, en fac-similé. Société de Musicologie de Languedoc, B.P. 4049, 2 place de la Révolution, 34325 Béziers.

L'Ordre de la Félicité était une de ces nombreuses sociétés secrètes libertines qui fleurirent du milieu du XVIIIe siècle à la fin de l'Ancien Régime.

Cet Ordre — que l'on disait alors androgyne, nous dirions aujourd'hui mixte — s'inspirait de la jurisprudence tendre des cours d'amour mais aussi, de manière assez fantaisiste, du rituel et de la hiérarchie maçonniques.
Ses formules empruntaient — pour l'essentiel — au vocabulaire nautique, particulièrement riche en potentialités d'équivoques plus ou moins graveleuses. Les Frères s'engageaient ainsi à "ne jamais entreprendre le mouillage dans aucun port où déjà se trouverait l'un des vaisseaux de l'Ordre" et les Sœurs à "ne point recevoir de vaisseau étranger dans leur port, aussi longtemps qu'un vaisseau de l'Ordre y serait à l'ancre". Le duc de Bouillon, "Grand Amiral" de l'Ordre présidait à ces embarquements.

Selon certains témoignages, tout le "secret" de l'Ordre aurait consisté en trois choses : bien manger, bien boire etc. Activités qui, au demeurant, ne furent jamais exclusives du plaisir de chanter... Le présent opuscule en témoigne agréablement.

• Suzanne MONTU-BERTHON. **La musique à deux claviers.** Préface de Lucette Descaves. 142 pages, exemples musicaux. Editions Gérard Billaudot. 1987.

Le répertoire pour deux claviers (clavecin, piano, clavicorde...) n'avait jusqu'ici fait l'objet d'aucune étude systématique. Voilà qui est fait... Et remarquablement !

Les pièces pour plusieurs claviers sont le plus souvent circonstancielles dans l'œuvre d'un compositeur ; il est donc difficile de les considérer comme significatives de l'évolution du langage de leur auteur.
Au XVIIIe siècle, ce répertoire est particulièrement cohérent — "tant sur le plan de la qualité, de la perfection même, que de l'importance et de la facture des œuvres". A peu d'exceptions près (*), les romantiques n'écrivant pas pour deux claviers.
En revanche, innombrables sont les pièces écrites pour deux pianos par les compositeurs français, dès la fin du XIXe siècle : des *Variations sur un thème de Beethoven* (1874) de Saint-Saëns, au second livre des *Structures* de Boulez, ou aux œuvres plus récentes de Boucourechliev, David, Louvier ou Tisné, le répertoire s'est extraordinairement enrichi.

Sans prétendre à l'exhaustivité, en tout cas pour ce qui concerne la musique du XVIIIe siècle ou la production contemporaine, cet ouvrage est cependant très complet. Il rendra service aussi bien, aux nombreux duos de pianistes qui souhaitent élargir leur répertoire qu'aux professeurs d'Education musicale, pour lesquels les analyses de Suzanne Montu-Berthon seront le plus précieux auxiliaire pédagogique et un modèle.

(*) Voir à propos, dans le n° 337 de l'E.M., notre commentaire d'un enregistrement de l'excellent duo de pianistes Jacqueline et Jean-Pierre Carrière.

• **Musiques nord-américaines** (sous la direction de Jacques Demierre). Revue Contrechamps n° 6. 200 pages, nombreux exemples musicaux. Editions l'Age d'Homme, 5 rue Férou, 75006 Paris. (Abonnement 1 an, 2 numéros : 120 F. Le numéro : 80 F).

Une double influence philosophique a marqué les musiques nord-américaines. Tout d'abord celle des transcendantalistes (Emerson, Thoreau), "écologistes" du siècle dernier : pour les américains, en effet, la musique — serait-elle électroacoustique — a toujours eu un rapport privilégié à la nature ; John Cage, par exemple, ne plaide-t-il pas pour une "symbiose" (autre que de voisinage alphabétique) entre *music and... mushrooms* (musique et champignons) — formule qui n'est pas sans rappeler le fameux *"clocks and clouds"* (horloges et nuages) de l'épistémologue (et musicien) Karl Popper. Influence aussi des philosophies orientales : du *I-Ching* (Livre des transformations) sur les "minimalistes" et les "répétitifs" ; du bouddhisme Zen pour l'écoute de l'intérieur même des sons, ainsi que pour l'importance sans précédent accordée à la durée. Durée, que les compositeurs américains considèrent comme le seul paramètre musical non encore exploité (bien que commun au son et au silence) : *"Time is the last frontier in music"*, écrit Conlon Nancarrow. Il ne faut cependant pas voir de lien entre cet intérêt constant pour le rythme qui caractérise les musiques nord-américaines et le jazz, lequel a eu — paradoxalement — beaucoup plus d'influence en Europe que dans son pays d'origine.

Cette livraison de la revue Contrechamps nous propose divers entretiens avec les compositeurs Morton Feldman, Milton Babbitt, Meredith Monk, Elliott Carter, ainsi que de nombreux articles consacrés à C. Nancarrow, J. Cage, G. Crumb, E. Carter etc. (signés A. Copland, C. Rosen, C. Gottwald, S. Reich, C. Fox, J. Demierre, V. Barras, P. Acquien, V. Lajoinie...).
Pour mieux comprendre la démarche — avant-gardiste par tradition — des enfants spirituels de Charles Ives.

• Marie-Christine et Jean-François Weber. **Jean-Kilien Mercken** (1743-1819). La Flûte de Pan, libraire-éditeur, 55 rue de Rome, 75008 Paris. 140 pages, nombreuses illustrations. 144 F.

Nous connaissions J.-K. Mercken pour avoir été le premier facteur parisien de piano-forte. *Johannes-Kilianus Mercken Paris Fecit 1770,* telle est, en effet, la signature inscrite en cartouche sur le plus vieil instrument découvert en France. Construit l'année même où Jean-Chrétien Bach écrivait à Londres ses premiers concertos *pour le clavecin ou le piano-forte,* cet instrument est notre "incunable" (il est aujourd'hui conservé au Musée National des Techniques, à Paris).

Les auteurs de cette monographie ont découvert et collationné de nombreux éléments biographiques et techniques ; ils ont, bien entendu, répertorié tous les instruments connus — dont seulement quatre ont pu être localisés, et décrits avec précision.

Reste cependant à expliquer l'extraordinaire mouvement de migration des facteurs allemands vers notre pays, à la fin du XVIIIe siècle. Ils contribuèrent — à l'instar de Mercken — à l'essor d'un instrument que Voltaire qualifiait pourtant d'"instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin" (lettre adressée à Madame du Deffand, le 8 décembre 1774).

• Hélène LECLERC. **Venise et l'avènement de l'Opéra public à l'âge baroque.** Un fort volume relié, 480 pages, une centaine d'illustrations. Armand Colin, Paris, 1987.

On a trop souvent parlé de décadence, à propos du repli des investissements maritimes de Venise dans les premières années du XVIIe siècle. Ne s'agit-il pas bien plutôt de transfert d'activité économique, de reconversion ? En effet, les capitaux libérés se réinvestirent aussitôt dans l'exploitation agricole de la *Terra Ferma* alentour des grandes villas palladiennes, puis dès 1637 dans l'exploitation de grands théâtres lyriques payants, accessibles à **tous.** Admirable illustration du génie de la Sérénissime République qui sut toujours — mieux qu'aucune autre cité — associer art et technique, humanisme et pragmatisme, sans jamais asservir l'un à l'autre...

Hélène Leclerc, qui écrivit naguère un essai sur *Les origines italiennes de l'Architecture théâtrale moderne* (Droz, 1946) nous propose aujourd'hui une synthèse de ses recherches sur la société et la vie musicale d'une ville singulière, — extrovertie et néanmoins secrète... Superbe ouvrage, aussi fervent qu'étonnamment documenté — musicologie, scénographie, socio-économie... —, *Venise baroque et l'Opéra* occupera une place de choix dans notre bibliothèque.

• **Les métiers de la musique.** Collection les Guides du CENAM. Editions du Centre National d'Action Musicale, 51, rue Vivienne, 75002 Paris. 1987. 60 F.

Ce type d'ouvrage nécessite une constante réactualisation. Voici la dernière monture, grâce à laquelle nul ne pourra plus ignorer des professions de discothécaire ou d'ethnomusicologue, d'accordeur ou de copiste, de compositeur ou de professeur, de musicothérapeute ou d'instrumentiste... Quelque quatre-vingt-deux métiers pour vivre **de** ou **dans** la musique ont été recensés. Mode d'accès, filières de formation, qualités requises, perspectives d'avenir sont précisés, ainsi que la plupart des adresses utiles : directions des différents ministères, relais, délégations départementales... (regrettons cependant l'omission de la *Classe d'Accord et d'Acoustique musicale* du CNR de Montpellier).

Un indispensable outil d'orientation...

• Hermann SCHERCHEN. **La direction d'orchestre.** Editions Actes Sud. Diffusion PUF. 324 pages. 140 F.

Chef hors du commun — par la puissance, le sens de la communication, le non-conformiste —, Hermann Scherchen dirigeait avec la même "luminosité d'acier" (Xenakis) aussi bien la musique contemporaine, dont il s'était fait l'apôtre, que les grandes œuvres du passé. Il fut aussi, ne l'oublions pas, le fondateur et mécène des prestigieux *Gravesaner Blätter,* ainsi que la firme *Ars Viva Verlag ;* il fut aussi l'inlassable organisateur d'innombrables débats et colloques internationaux.

Voici, enfin traduit en français, son "Manuel du chef d'orchestre". Lequel, de par sa haute technicité, s'adresse bien entendu aux apprentis chefs d'orchestre, mais sera aussi particulièrement éclairant pour tous les mélomanes soucieux de pénétrer les arcanes d'un art difficile.
Tout ce que l'on peut souhaiter apprendre de la technicité de direction proprement dite — gestique, battues, phrasé —, des possibilités réelles de chaque instrument est ici clairement exposé. Propos assorti d'une foule d'exemples musicaux, empruntés pour la plupart à Beethoven, mais aussi à Bach, Mozart, Wagner, Brahms, Strauss, Mahler, Bruckner, Schœnberg, Stravinski... Un manuel sans équivalent à ce jour.

Francis Cousté

TIKHON KHRENNIKOV
et le réalisme socialiste

par **Jean SICHLER**
Professeur au C.N.R. d'Aubervilliers

Le réalisme musical soviétique, comme toute doctrine esthétique, est capable d'engendrer des œuvres étonnantes de richesse et d'autres déconcertantes de pauvreté. Pris dans son sens le plus étroit ou l'Art devient une forme de conscience sociale, un moyen d'éducation, une culture "prolétarienne par son contenu, nationale par sa forme" (Staline) (1) il est capable de scléroser les rameaux les plus vigoureux. Si *Prokofieff* et *Chostakovitch* ont pu s'en accommoder, non sans mal, combien d'autres, trop attachés à la lettre, n'ont pu en dégager l'esprit ?

Avec son rejet de l'art pour l'art, du non figuratif, du surréalisme, il a stérilisé l'évolution de la musique russe durant la période stalienne. En revanche en affirmant quelques solides principes de base, tels que : le sens tonal, la primauté donnée à la mélodie, la recherche folklorique, il a édifié un langage fort et direct dont se nourrit l'art contemporain.

L'œuvre de Thikon Khrennikov est un excellent baromètre pour suivre l'évolution de la musique soviétique "authentique". Né en 1913, il fait avec *Kabalevsky,* partie de la vieille garde officielle. Lors des condamnations de 1939, il apparait dans les milieux bien pensant. Son opéra "Dans la tempête" est favorablement opposé à celui de *Prokofieff* "Semyon Kotko". En 1948 il profite de l'abaissement de *Chostakovitch* et de *Prokofieff* pour prendre la tête du puissant Union des Compositeurs. Il y est depuis régulièrement élu. Artiste du peuple en 1963, il obtenait le prix d'Etat en 1942, 1946, 1956 et 1967. Enfin, la récompense suprême, le prix Lénine, lui était attribué en 1974 pour son second concerto pour piano opus 21 et sa 3e symphonie opus 22 ; ses prises de position, claires et sans équivoques, lors des plénums de l'Union, en font un des gardiens de l'orthodoxie musicale.

"L'art participe activement dans les batailles idéologiques, ici, il ne peut y avoir de concession et de compromis... Le parti nous a rappelé une fois de plus que l'unique voie féconde de l'art soviétique est la voie du réalisme socialiste. Sa base réside dans la position de parti de l'artiste, dans le caractère national de son œuvre, dans la fermeté de principes et de la conséquence dans l'affirmation des idées du communisme, dans l'incarnation de la vérité de la vie, de l'optimisme des soviétiques." (2)

Aussi, le jugement des critiques français à son égard relève-t-il plus de l'humeur de leur auteur que de l'objectivité artistique. Un musicologue de la compétence de Claude Rostand, dans son ouvrage de référence sur "La musique contemporaine" exécutait ainsi ce compositeur.

"... L'un des fruits les plus secs de l'école soviétique. Il monte la garde avec vigilence contre toute tentative d'émancipation harmonique... La pauvreté de son opéra "Dans la tempête", de ses musiques de scène et de film, de ses chants de masse et de ses mélodies, parait sans espoir. Malgré ses efforts, l'inspiration populaire elle-même lui est refusée. Son cas est d'ailleurs légendaire et ne serait que comique si l'homme ne disposait de tant de pouvoirs administratifs et politiques." (3)

Khrennikov a mainte fois proclamé ses idéaux ; passons sur les déclarations générales du style "les critères de la valeur de notre art ont été et restent ; la fidélité aux principes du parti, la maîtrise, le reflet véridique de la vie du peuple, l'aspiration vers l'avenir, la force et l'impact sur les masses," (4) pour aborder la technique.

L'œuvre doit être mélodique. "C'est la mélodie qui sert toujours de base à notre œuvre musicale réaliste. En prenant des contours différents, un

coloris national, ce principe mélodique reste la principale couleur dans la palette du compositeur artiste authentique." (5)

Khrennikov reviendra souvent sur le caractère mélodique, élément fondamental de la musique socialiste à mission politique éducative : "La mélodie trouve ses racines dans le folklore... elle reste un moyen majeur pour impressionner l'auditeur. Et c'est une voie vers la démocratisation authentique". (6)

Il récuse les techniques sérielles et aléatoires ainsi que la recherche des timbres. Ses convictions esthétiques sont affirmées avec d'autant plus de force qu'elles s'appuient sur des mobiles idéologiques. La tradition : c'est la vérité "authentique". L'avant-garde : c'est l'aberration d'une société bourgeoise évidemment décadente. "L'expérience prouve que ni le dodécaphonisme ni aucun autre système avant-gardiste, ne sont utilisables pour la musique réaliste". (7)

Il s'en prend aux tenants de l'avant-garde soviétique "Un certain Arthur Lurie, qui a émigré de l'U.R.S.S. en 1920, et... les émigrés plus récents Yoseh Schilinger et André Volkonski" ainsi que les résidents "E. Firsova, D. Smirnov, A. Knarfel, V. Artiomov, S. Goubaidoulina, E. Denissov" (8). Il poursuit, "l'esthétique soviétique est profondément étrangère aux tendances créatrices, propagées dans la seconde moitié de notre siècle, qui ont reçu le nom de synthèse "d'avant-garde musicale". Quant au fond, elles constituent un conglomérat de différentes écoles, système de composition, procédés technologiques, qui s'opposent souvent et même s'excluent mutuellement. Il existe cependant un élément principal qui les unit toutes : l'aspiration au renversement des traditions à un arbitraire artistique, à une expérience considérée comme la principale force motrice du progrès musical. Les avant-gardistes de tout acabit sacrifient à l'expérience dans la technologie de la composition, tous les idéaux de la création artistique" (9)

Qu'on y prenne garde ! Cette prise de position radicale dépasse de loin la traditionnelle querelle des anciens et des modernes. Elle ne relève pas des manifestations d'aigreur d'un vieillard jaloux ni même de la position d'un *Fetis* révisant les symphonies de Beethoven. Nous touchons le fond du problème, la finalité du réalisme socialiste.

L'idéologie soviétique a pour but de créer un homme nouveau ; "authentique" disent ses dirigeants. Le langage doit donc être impérativement compréhensible ; les problèmes de communication sont primordiaux. Le message doit être accessible au plus grand nombre, d'où la nécessité pour les artistes d'utiliser une langue ancienne pour faire passer un message nouveau. Tout le drame et la grandeur de la musique soviétique se trouvent enfermés dans ce dilemme.

Il est clair que les techniques d'avant-garde, les "trucs dodécaphoniques" selon les propres termes de Khrennikov, ne peuvent convenir et il est facile au compositeur de dénoncer la rupture qui existe en Occident entre le créateur et son public.

"En relisant les jugements des personnalités musicales de l'Occident, même celles qui hier encore ont été des adeptes convaincues de l'avant-gardisme extrême, on constate qu'elles se persuadent manifestement de la nécessité de rétablir les contacts perdus avec l'audience". (10)

On sera donc tenté de chercher dans son œuvre les clés du langage musical !

Constatons tout de suite que les compositions pour le grand public : opéras, opérettes, symphonies, concerti, prédominent dans son catalogue sur les œuvres de musique de chambre. Le personnage est logique avec lui-même, le message doit toucher le public le plus vaste possible. Son opus n° 1 est un concerto.

L'une des œuvres les plus représentatives de cette tendance dure et pure est le ballet "Amour pour amour" monté au Bolchoï en 1976, composition qui lui tient particulièrement à cœur puisqu'il en avait écrit une première version en 1969, elle-même tirée d'une musique de scène datant de 1936 pour la comédie de Shakespeare "Beaucoup de bruit pour rien".

On y trouve ce qui fait la solidité de l'école russe : un métier sans faille au service d'un objectif clairement tracé. Il s'agit d'un grand ballet à numéros où la musique n'est qu'un prétexte à virtuosité chorégraphique. Pas de deux, soli, ensembles, final avec la troupe sans oublier l'introduction qui doit favorablement disposer le spectateur, tout est habilement agencé. Il n'y manque ni le folklore ni l'andante faussement dramatique, le tout à base de tonique-dominante enveloppé dans une orchestration sans audace excessive. Khrennikov a écrit un produit stéréotypé parfaitement adapté à sa fonction.

Tout autre est le deuxième concerto pour piano qui obtint justement le prix Lénine en 1974. Le genre est là aussi respecté, le concertiste y fait preuve de virtuosité — l'œuvre, comme le 1er concerto de Saint-Saëns, commence par une cadence —. Le traitement pianistique suit la filiation Liszt-Saint-Saëns-Tchaïkovsky et l'orchestration est un somptueux écrin pour une perle rare. Car ce qui manquait à "Amour pour amour", le sens de la grandeur, la chaleur épique, la continuité dans le discours, y sont jetés d'abondance. On ne saurait rester insensible à ce grain de folie qui fait de cette œuvre l'un des modèles du genre. La symphonie n° 3 opus 22 écrite à la même époque est de la même veine. Avec ses trois mouvements — Allegro, Andante, Allegro — elle permet dans ce moule classique,les longs développements sur un matériel

thématique solidement charpenté "notre art sera monumental et héroïque" écrivait déjà Prokofieff vers les années 1933 ; l'œuvre répond exactement à cette intention.

Ainsi le réalisme musical est-il capable d'une nouvelle floraison lorsqu'il se dégage de la sclérose doctrinale. Ces deux dernières œuvres datent de 1971 et 1973, elles ont bénéficié de la politique d'ouverture de Khrouchtchev, alors qu'"Amour pour amour" avait été conçu en 1936 sous l'étau stalinien. Le pluralisme d'expression va profiter, à son insue, à Khrennikov et sans doute son 2e concerto pour piano n'aurait-il pas atteint cette hauteur sans l'apport des techniques qu'il dénonçait auparavant.

Aussi sa position nous apparait-elle aujourd'hui pathétique. Eduqué dans un esprit de pureté idéologique, après avoir profité du courant de rigueur esthétique qui avait vu la condamnation des plus grands — Prokofieff, Chostakovitch — devenu le chef de file de l'orthodoxie musicale, reconnu par ses pairs, bardé d'honneurs, député au soviet suprême de la R.S.F.S.R., il voit s'écrouler aujourd'hui tout ce qui faisait sa foi d'hier. En 1984, son nom n'est-il pas associé dans ce même festival d'Helsinski, à celui de Sofia Gubaidulina qu'il voue au pilori ?

Ses conceptions sont battues en brèche, les jeunes suivent une autre voie. Au dirigisme esthétique dont il fut l'un des plus chauds partisans, est substitué le pluralisme d'expression. Tel est le sort des pionniers ! après avoir semé le grain et assuré l'avenir, leurs enfants renient les principes dans lesquels ils ont été élevé et suivent un autre chemin ! L'aventure est de tous les temps et Jean-Sébastien Bach lui-même vit ses propres fils se détourner de son enseignement.

Chaque génération porte en elle son renovellement, entre Khrennikov et ses successeurs la rupture est complète.

Sauf accident dans l'évolution des idées, un retour à la rigueur est toujours possible, mais il est peu probable que les conditions qui ont permis la création du réalisme socialiste se renouvellent.

C'est dans cette perspective que l'œuvre de Thikon Khrennikov peut prendre place parmi les grandes pages de l'histoire musicale de l'U.R.S.S.

Tikhon KHRENNIKOV

1913 10 juin. Nait à Eletz (Oriol).
Joue du piano à 9 ans et compose à 13.

1929 Fait ses études à Moscou à l'Institut Gnesin, puis au Conservatoire.

1933 1er concerto pour piano Op. 1
Sa 1re symphonie Op. 4 est présentée comme travail de diplôme au conservatoire.

1936 Termine ses études avec Chelabine (composition) et Neuhaus (piano). "Beaucoup de bruit pour rien" d'après Shakespeare pour le théâtre Valkhtangov. En fera en 1969 le ballet "Amour pour amour".

1939 "L'orage" opéra qui est favorablement comparé à l'œuvre de Prokofieff "Semyon Kotko" alors sévèrement critiquée.

1940 2e symphonie. "Frol Skobeyev" opéra-comique pour enfants Op. 12 d'après Selma Lagerloff.

1948 Apparaît comme le tenant officiel du réalisme socialiste en opposition à Chelabin Prokofieff et Chostakovitch lors des condamnations de Jdanov. Elu secrétaire de l'Union des Compositeurs puis régulièrement réélu à partir de 1974.

1950 "La mère" opéra d'après Gorki.

1963 "100 diables pour une jeune fille" opérette.

1964 1er concerto pour violoncelle.
Autres œuvres : "Notre cour" ballet, des chansons et des romances dont les cycles sur les vers de Pouchkine et de Robert Burns.

1959 1er concerto pour violon.

1967 "Une nuit blanche" œuvre lyrique.

1968 "Garçon géant" Op. 18, opéra-comique pour enfants.

1971 2e concerto pour piano Op. 21, qui lui obtient le prix Lénine avec la 3e symphonie en 1974.

1973 3e symphonie Op. 22.

1975 2e concerto pour violon.

1976 "Amour pour amour" ballet : 2e version. 1re en 1969 d'après la musique de scène "Beaucoup de bruit pour rien" composée en 1936 pour l'œuvre de Shakespeare. Khrennikov exécute au piano son 2e concerto avec l'orchestre de Philadelphie aux U.S.A.

1978 "Ballade du Hussard" ballet d'après la musique de scène de la pièce de A. Gladkov "Il y a beau temps" et du film "Ballade du Hussard" créé dans les années 1960.

1983 3e concerto pour piano.

(1) Cité dans l'encyclopédie Larousse.
(2) Khrennikov, bulletin des compositeurs n° 2/3, 1963.
(3) Dictionnaire de la musique contemporaine, Claude Rostand, édition Larousse 1970.
(4) Khrennikov, bulletin des compositeurs n° 11, 1979.
(5) Khrennikov, ibidem.
(6) Khrennikov, bulletin des compositeurs n° 1, 1982.
(7) Khrennikov, bulletin des compositeurs n° 4, 1974.
(8) Khrennikov, bulletin des compositeurs n° 11, 1979.
(9) Khrennikov, ibidem.
(10) Khrennikov, ibidem.

notre discothèque

WIENER SCHUBERT TRIO

En raison de sa récente création, le "Trio viennois Schubert" semble être encore peu connu en France. Il compte cependant parmi les meilleures formations européennes de musique de chambre.
Fondé en 1985, cet ensemble a travaillé avec le "BEAUX ARTS TRIO" et a obtenu le 1er prix international de musique de chambre de Trieste la même année.
Lauréats de divers prix internationaux, les artistes de ce magnifique trio ont, de plus, acquis une solide expérience professionnelle. Le pianiste CLAUS KRISTIAN SCHUSTER et le violoncelliste MARTIN HORSTEIN, tous deux viennois, ont déjà fait une carrière de soliste. Quant au violoniste russe BORIS KUSCHNI, Il a été membre du quatuor de Moscou de 1970 à 1979.
Lors d'une tournée en Angleterre et aux U.S.A. en 1986, cette formation a remporté un très vif succès.
Extrait du New York Times :
They intercat with a fondness that transcends the professional... there was a spontaneity to the playing that was as captivating as it is rare".
Outre ces qualités de cohésion et de spontanéité, on remarquera l'exceptionnelle beauté du son, à la fois claire et subtile, dans les enregistrements proposés par la firme "PAN".

PAN 170011 Wiener Schubert Trio
Trio de F. Schubert en si b Majeur op.99

L'œuvre est interprétée avec l'élégance et le naturel qu'exige la musique viennoise en général et l'op. 99 en particulier. Le choix du "tempo" des différents mouvements contribue à présenter cette partition sous un éclairage différent et inhabituel. Le 1er mouvement est joué – enfin – un peu plus lentement qu'à l'ordinaire. Il gagne ainsi en précision rythmique. A l'inverse, "l'Andante con moto" qui suit, est pris dans un tempo plus rapide que celui auquel nous sommes accoutumés. L'allègement qui en résulte procure une sensation de bien-être.
Les différences sont moins marquées dans les deux autres mouvements.
Très vivante et techniquement impeccable, l'interprétation de cette œuvre met en évidence la spontanéité et le caractère d'improvisation de la musique "viennoise" de Schubert.

PAN 170013 Wiener Schubert Trio
Serge Rachmaninov Trio n° 2 op.9 en ré mineur "A la mémoire d'un grand artiste"

S. RACHMANINOV a écrit ce "trio élégiaque" à la mémoire de Tchaïkovsky entre le 25 Octobre et le 15 Décembre 1893. Il avait alors vingt ans. C'est avant tout un témoignage de regret envers l'homme qu'il admirait et à qui il devait beaucoup.
Cette œuvre révèle les influences que subissait à ce moment-là le jeune pianiste et compositeur : celle des romantiques allemands, de Liszt, de Dvorak et naturellement de Tchaïkovsky.
Les puristes pourront reprocher l'excès de virtuosité de la partie de piano, comparable à celle d'un concerto. mais, devant tant de sincérité et d'élan, on pardonne cette erreur de jeunesse. le pianiste CLAUS KRISTIAN SCHUSTER joue admirablement sa partie tout en s'intégrant étroitement à l'ensemble.
Dans sa généreuse interprétation, le WIENER SCHUBERT TRIO, nous offre un plaisir immédiat, tant par l'ampleur du phrasé que par la richesse et la variété de la palette sonore.

La firme PAN a publié deux autres disques PAN 170012 et 170014 consacrés à des trios de Zemlinsky, Grieg, Chostakovitch, Debussy et Chausson. Ils seront commentés dans un prochain numéro de l'Education Musicale.

Michel Salaun

Nicolo Porpora (1686 - 1768)
"Lille en Musique" - FR 851210
Atelier ou Musique baroque du Conservatoire de Lille. Directeur musical et artistique : D. Simpson.

"Le plus grand maître de chant parmi les compositeurs et le plus grand compositeur parmi les maîtres de chant", ainsi ses contemporains qualifiaient-ils Porpora.
Très célèbre en son temps ce musicien napolitain grand oublié des enregistrements de musique du XVIIIe s., est ici remarquablement servi par l'Atelier de musique baroque de Lille et son Directeur pédagogique et artistique David Simpson. Bien présentés : les œuvres instrumentales ou vocales à destinations profanes ou sacrées alternent agréablement.

Une face réunit le concerto pour violoncelle en sol majeur et deux airs d'opéra. La seconde une cantate pour soprano sur des poèmes de Métastase, une ravissante sonate en mi mineur pour deux violons et basse continue, et un duo sacré pour deux sopranos et basse continue. Ce disque intéressera les fervents de musique baroque et les professeurs chargés de cours d'Histoire de la musique.

Antonio Vivaldi - Six concertos pour flûte cordes et continus op. 10 par des membres de l'Orchestre du XVIIIe s. et Frans Brüggen (flûte solo et direction)
RCA GL70951

Cet ensemble de six concertos pour flûte solo dans l'opus 10 n'est certes pas le moins enregistré de la musique instrumentale d'Antonio Vivaldi. Il est un bon exemple de la forme brève du concerto pour soliste en 3 mouvements. On y trouve trois œuvres aux titres évocateurs "La Tempêtre de la Mer", "La Nuit", et le "Chardonneret". Vivaldi arrangera pour flûte traversière ces œuvres primitivement écrites pour flûte à bec.
Interprétées à la flûte à bec par Frans Brüggen et accompagnées par un simple quatuor d'instruments baroques et le continuo sans orchestre, elles trouvent ici une traduction claire, délicate, nerveuse, très précise, qui en fait des bijoux de vicacité.

Rossini Ouvertures.
Sémiramide. La Scala di seta. Il turco ni Italia
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Tancredi
Glugliemo Tell
RCA GL70316

Verdi Ouvertures.
Nabucco. Aïda
La Forza del destino
Aroldo. Luisa Miller
I Vespré siciliani
RCA GL70450

Sous la même baguette et avec le même orchestre voici un choix d'ouvertures d'opéra de deux génies italiens, l'un appartenant par tempérament encore à l'esprit du 18e siècle, l'autre éminent romantique, à celui du 19e.

Vous ne serez pas surpris de retrouver sous le titre d'Elisabetta Regina d'Inghilterra, la délicieuse ouverture alerte et vive qui finit par être celle du Barbier de Séville. Rossini cherchait perpétuellement les raccourcis et se plagiait lui-même sans cesse, entremêlant ses nouveaux opéras d'éléments tirés des anciens. Ces pages de haute virtuosité font sonner l'orchestre dans des effets de crescendos prolongés devenus légendaires. Sa musique gaie, effervescente sentimentale et moqueuse ne souffre pas d'être détachée du contexte opéra et vous fera l'effet d'un bon champagne.
Pour Verdi, on sait que ce génie recherchait passionnément des situations fortes, au service desquelles il déployait toute son efficacité dramatique. Ses ouvertures moins souvent données en concert que celles de Rossini résument et préparent les thèmes de l'ouvrage qu'elles précèdent.
Parmi les dix titres enregistrés ici, celles écrites pour les Vêpres siciliennes et la Force du destin comptent parmi ses plus belles ; pages denses, pleines de fougue et de passion, d'une force et d'une efficacité qui plaira à un très large public.

James Galway Marisa Robles.
Clair de Lune. Debussy.
RCA Red/Seal RL 87173
James Galway plays Khatchaturian.
RCA Red/Seal RL 87010

Voici pour les amoureux du célèbre flutiste irlandais James Galway deux disques mélangeant œuvres originales et arrangements signés Galway : l'un consacré à Debussy l'autre à Khatchaturian. J'avoue que la démarche de cette collection mettant en exergue d'abord l'interprête, le compositeur ayant l'air d'être là au service de celui-ci, m'horripile un peu.

Le récital Debussy intitulé "Clair de Lune" réunit Syrinx les deux danses pour harpe et la sonate pour alto flûte et harpe. C'est sur la seconde face que se trouvent les arrangements

pour flûte harpe et petit orchestre de différentes petites pièces. Ceux-ci ont le défaut d'amollir et de gonfler des pages qui n'appelaient pas ces suavités ni ces grossissements. Malgré la sonorité adorable et vaporeuse, Debussy n'est pas là.

Par contre au service de Khatchaturian, de son expression directe et débordante, de son lyrisme, le brillant, la transparence, la volubilité extraordinaire de l'interprête font merveille.
On trouve là, trois morceaux très célèbres ayant déjà fait l'objet de multiples transcriptions et le très réussi Concerto pour violon inspiré de la musique traditionnelle arménienne dont Rampal avait déjà fait avec l'assentiment de l'auteur une transcription pour flûte en 1968. Ces pages aux rythmes dansants et aux mélismes presque orientaux sont promises à un succès certain.

Jacqueline Prat

Dominig Bouchaud, harpe celtique : **Vibrations,** disque Keltia Musique RSI 92, également disponible en Compact disque KMCD 03 et en cassette RSK 192.
Pochette et titre manquent un peu d'originalité ; on pourrait s'en inquiéter : heureusement, Dominig (prononcez : Dominique) Bouchaud n'en est pas à son premier coup d'essai. Sa célébrité s'étend aussi bien chez les celtisants que chez les amateurs de musique ancienne, et si la photographie du recto le présente jouant cheveux au vent et face à la mer, il parvient à éviter les écueils du stéréotype : il n'est pas un de ces multiples "bardes" poursuivant laborieusement les émules d'un légendaire Ossian ou d'un réel Alan Stivell, mais un authentique instrumentiste à la personnalité bien affirmée.

Un programme très éclectique présente les diverses recherches et tendances du jeune musicien : tradition bretonne, répertoires populaires d'Irlande, Amérique du Sud et Bulgarie, pièces contemporaines et musique ancienne.

Si les pièces purement traditionnelles apportent un souffle nouveau dans ce type d'arrangement, nous conviendrons qu'elles restent souvent statiques, "aseptisées" et un peu trop sages à notre goût. Les pièces sud-américaines sont aux antipodes du style riche et généreux des harpistes indiens. Ce parti pris de sobriété est écarté dans les pièces de **Discorde,** et certains effets sonores sont particulièrement bien venus, dans ces pièces au modernisme prudemment dosé mais très efficace. Cette œuvre, de Dominique Bouchaud lui-même, lui valut le premier prix au Concours International de Harpe Celtique de Dinan, en 1985, et constitue l'un des temps forts du disque.

Ce sont probablement les pièces du Moyen-Age, de la Renaissance et de l'époque baroque qui méritent la plus grande attention, avec les pages de Gauthier de Coincy, Neidhart von Reuenthal, et ces extraits anonymes d'Italie, d'Irlande et d'Ecosse, pour finir par le célèbre harpiste irlandais du XVIII[e] siècle, Turlough Carolan. Dominig Bouchaud les exécute avec finesse, probité et conviction. Nous regretterons le fait qu'il ne semble utiliser qu'un seul type de harpe, dont la sonorité paraît un peu trop feutrée pour certaines pièces : les cordes métalliques conviendraient peut-être davantage aux pièces médiévales. C'est à l'instrumentiste d'en décider, et nous ne lui en voudrons pas d'avoir voulu garder une unité sonore tout au long de ce disque pour souligner la diversité musicale du programme.

Jean-Christophe Maillard.

"Go down Moses" :

un messianisme sur mesure pour les noirs des plantations ?

par **François VEIT**

L'art nait de la contrainte : l'exemple le plus achevé de cette formule n'est-il pas le negro spiritual, né dans les fers de l'esclavage ? Pesons l'aspect terrible de cet aphorisme : la souffrance de tout un peuple serait nécessaire pour alimenter ce qui l'a aidé à vivre ? Tel est le cercle vicieux que les noirs des plantations ont vécu. Le Sud rural américain s'est ainsi fait le théâtre d'une rencontre aussi curieuse que forcée : déracinés, asservis, les noirs africains se souviennent de leur musique tribale ; endoctrinés par les prêtres itinérants des camps de réveil, ils retiennent la Bonne Nouvelle également par les cantiques méthodistes : on peut gagner un monde meilleur... Alors, responsable ou non de la perte de ce mythique paradis, on se jette dans les bras des "Good News" (1) en attendant la fin des "Bad Days" ? La religion chrétienne a trouvé des prises dans la conscience noire, mais en a-t-elle modifié la structure ? A travers le très célèbre Gospel "Go down, Moses", la musique répond.

GO DOWN MO-SES WAY DOWN IN E-GYPT LAND TELL OLE PHA-RA-OH

REFRAIN (CHOEUR)

(TO) LET MY PEO-PLE GO

STROPHE (SOLO/CHOEUR)

CHOEUR (LEITMOTIV)

(SOLO): WHEN IS-RAËL WAS IN E-GYPT-LAND (LET MY PEOPLE GO)

OPP-RESSED SO HARD THEY COULD NOT STAND (LET MY PEOPLE GO)

We need not always weep and mourn, (Let my people go)
And wear these slav'ry chains forlorn,

The devil thought he had us fast,
But we thought we' break his chains at last

Thus said the lord, bold moses said,
If nor l'u smite your first-born dead,

No more shall they in bondage toil,
Let them come out with Egypt's spoil.

When Israël out of Egypt came,
And left the proud oppressive land,

O' twas a dark and dismal night,
When moses led the israelites,

The lord told moses what to do,
To lead the children of Israël throught.

As Israël stood by the water side,
By god's command it did divide.

When they reached the over shore,
They sang a song of triumph over.

— *Refrain final (chœur)*

Quel en est le thème ? Dieu intime à Moïse l'ordre d'aller libérer le peuple d'Israël des chaines du Pharaon (Exode : 3, 1, 10 : "Fait sortir d'Egypte mon peuple, le fils d'Israël). On peut rapprocher ce Gospel du "Didn't Ole Pharaoh get lost", de même thème et de même structure, qui relate la déconfiture égyptienne dans une Mer Rouge hostile pour eux. Il faut avant tout souligner les aléas de la transcription, problème rencontré pour toute tradition orale. Nous disposons ici d'un canevas, qui réduit notre chant comme à sa plus simple expression ; libre à l'interprète de broder sur la mélodie, de distordre le rythme tout en respectant la carrure, ou d'ajouter des strophes. Ainsi, du Golden Gate Quartett à John Littleton en passant par le grand Louis Armstrong, trois versions différentes et personnelles, avec addition instrumentale. Mais dans tous les cas, les exécutants se divisent en deux groupes : au vers conducteur, chanté par le soliste, le chœur renchérit le leitmotiv ("Let my people go"). Le refrain, lui, est repris par l'ensemble, après chaque strophe, ou chaque groupe de deux strophes : là encore, les interprètes légifèrent... Avec cette technique "responsoriale", dont le résultat est la participation collective qui peut culminer dans la transe, l'Afrique est présente, tout comme elle l'est dans le mode défectif (note 1). Remarquons l'attraction du do de "people" par le ré, qui devient do dièse pour les besoins de l'harmonie. (Car c'est la mélodie qui est première, c'est elle qui permet, avec la rime et le canevas rythmique, la mémorisation des formules). Avec la rencontre de la matière traditionnelle pentatonique noire et de l'harmonie des chorals d'église ("concession d'une sensible"), commence la spécificité américaine, accentuée de plus par un rythme dissident. L'anachrouse, systématiquement tous les premiers mots des vers conducteurs à l'exception de l'avant dernier ("When" tombe sur le temps, encore que les exécutants ne se privent pas de rajouter une onomatopée en pareil cas !) communique l'élan vers la pulsation, tout comme la syncope, qui à cheval sur le temps, est une invite au corps à supléer à la "lacune" rythmique. Ainsi, le geste participe au chant. Anticipations et retards rythmiques, autant de facteurs typiques de destabilisation du choral des blancs, ou plutôt, d'appropriation...

"Go down, Moses" est en effet un des rares Gospels dont certaines strophes comportent la première personne collective "we". A cet égard, il est à la fois Negro Spiritual (narrations bibliques) et Gospel (le noir s'y définit, ou fait état de sa souffrance : "Nobody knows the troubles I've seen"). En effet, pour la plupart, ces chants sont au singulier : le sujet fait sa profession de foi ("I would not be a liar", etc.), "you" s'adresse au pécheur virtuel, à l'impératif le plus souvent : "You'd better pray" (2). Et comme le noir n'a pas de célébrités à commémorer, la troisième personne relate et glorifie les hauts faits bibliques, les héros, comme ici Moïse de l'Ancien Testament. Toujours pour ce qui concerne les pronoms personnels, notons que les paroles du refrain sont celles que Dieu lui-même prononce... un régal pour les linguistes qui auscultent le locuteur ! Mais ici, de ce "we" collectif, qui pourrait être antichambre de conscience de classe, comment savoir jusqu'où il invite nos chanteurs à s'assimiler aux tribulations du peuple d'Israël, que Dieu appelle "son" peuple ? A similitude de situation ("Israël oppressed" "We need not always weep and mourn", nous nous passerions d'être dans les soupirs et les larmes), similitude de revendication : la liberté. Mais cette dernière ne se peut sans le facteur divin, Dieu et son "courageux" messager ("bold Moses"), qui jetant la malédiction sur la race des oppresseurs, promet les plaies d'Egypte : "If not I'll smite your first-born dead", si vous ne voulez pas que je frappe vos nouveaux-nés de mort... Alors, l'assimilation qui pourrait sembler flagrante entre le peuple noir et peuple d'Israël, se canalise dans l'adoration du dieu omnipotent (les leaders charismatiques noirs du vingtième siècle politiseront cette disponibilité idéologique, comme sublimée ici).

Ainsi, les chaînes sont si lourdes que la délivrance est de l'ordre du miracle : dans l'institution idéologique du Negro Spiritual, l'action est en partie reléguée dans l'imaginaire, et le mythe du "Holly World", produit de l'image collective, a le statut d'absolu par le truchement de la foi. La Mer Rouge qui s'écarta devant Israël, sera la mort pour les noirs. Et les trompettes rutilantes du Jugement Dernier, l'apothéose, sont présentes dans cette allégorie finale, traditionnelle dans le genre : "they sang a song of triumph o'er" est contenu dans le même périmètre de sens que par exemple "I'll be free" (Soon a will be done"). "Leur" fidélité, celle d'Israël pour Dieu, est modèle pour la "mienne". Car le triomphe est celui de la justice et pour faire partie du cortège des saints ("When the Saints go marching in"), il faut s'en rendre digne. Et si l'image de la délivrance post-mortem a des aspects mythiques, l'image du saint-héros, elle, a des résonances symboliques : exemple à suivre dans la vie, le symbole se prête à l'interchangeabilité entre la troisième personne et la première du singulier : le collectif, lui, ne se constitue pas facilement...

La morale du Negro Spiritual, où s'affirme la philosophie simple du sujet, se nourrit donc des symboles du Gospel, qui déroule toute une imagerie adéquate et à s'approprier. La grandeur du Christ valorisé par son humilité trouve des échos dans "mon" humilité d'abord contrainte puis entretenue par la foi. Alors, au total, duperie, au bénéfice de l'exploitation ? Les noirs eurent besoin de la foi comme d'une nourriture, mais ne furent pas que passifs. A l'action mécanique et servile, l'action créatrice oppose ses libertés, les noirs réalisent un investissement complet dans le mouvement du chant, dont notre exemple est le plus véhément. Si la révolte n'y est pas explicite, la force qui y est contenue ne doit pas nous échapper. Ecoutons-le : ce cœur qui y bat ne danse pas comme le fouet siffle. Alors, "Go down, Moses", subversif ? S'il y a subversion, elle n'est pas complètement idéologique, et pas encore politique : elle ressortit à l'art.

Avec les fers et le fouet, l'imagerie chrétienne attendait les noirs comme ersatz d'espoir et de confiance. Mais ces catégories bibliques ne furent pas seulement vécues par leur musique comme ces cases (!) toutes prêtes : la culture noire s'est appropriée les White Spirituals, pour les disloquer, les colorer de leur timbre de voix à eux, les faire danser, les ramener à cette dimension d'unité spirituelle qu'est le chant immanent au geste. Le péché originel est poursuivi par les blancs, par cette appropriation illégitime du corps d'autrui (pour Faulkner, à ceci s'ajoute l'appropriation de la terre : voir son "go down Moses" à lui !) Sans le poids de cette culpabilité diffuse proprement puritaine, fort de son innocence, le peuple noir absorba les chorals des blancs, dirigés vers les cieux, dans le corps qui danse et qui transpire. Car l'enjeu du Negro Spiritual n'est pas seulement d'entretenir des bonnes relations avec une divinité à se gagner complètement. Il est aussi l'affirmation de l'inviolable liberté du souffle vital du corps et de la voix. L'esclave est libre dans son art, et nous ne pouvons négliger dans l'histoire de la musique cet exemple-là d'authenticité. La religion chrétienne suscite une morale d'esclave, pour Nietzche : mais quand l'esclave crée, dans sa soumission, n'est-il pas le maître ?

NOTES :

(1) Technique responsoriale, mode défectif, le grégorien n'est-il pas présent, lui aussi, importé de l'ancien monde par les protestants ?

(2) In "Steal away and pray".

Informations diverses

• AIX-EN-PROVENCE

Premier Concours International de violon Zino Francescatti du 7 au 12 septembre, ouvert aux violonistes de 17 à 26 ans, titulaires d'un prix international de violon. Nombre de participants : 10.

Secrétariat Général : Mme M.-P. Soulier, avenue Pasteur, 13001 Aix-en-Provence.

• BESANÇON

Festival du 28 août au 13 septembre. Célébration du 40e anniversaire avec l'Orchestre National de Radio-France, l'Orchestre Français des Jeunes ; au programme *Ravel, Gershwin, Roussel* joué par le quatuor Vega, *Vierne et Widor* par Michel Chapuis et Gunar Idenstam, *Szymanowski* par Gilles Bérard.

Le 37e Concours International de jeunes chefs d'orchestre se déroulera du 5 au 8 septembre.

• DIGNE-LES-BAINS

Ve Festival international d'art Chrétien du 15 au 30 juillet.
Thème retenu : Villa-Lobos, la civilisation chrétienne et la culture autochtone du Brésil :
— Stages d'orchestre, de danse, d'accordéon.
— Colloque scientifique international avec Marcel Landowski, Pierre Vidal, Jacques Charpentier et d'autres personnalités.

• LANNION

XXe Festival d'Orgue et de Musique, du 10 juillet au 21 août 1987 avec *André Isoir* et le quintette de cuivres des Pays de Vilaine, *Marie-Claire Alain,* l'orchestre et chorale Paul Kuentz, l'orchestre de la ville de Rennes, le chœur Renaissance, *Jean Boyer* et l'Orchestre Saint-James de Londres, *Olivier Latry*.

Renseignements : Office de Tourisme de Lannion, quai d'Angillon, 22300 Lannion.

• MOIRANS

Dans le cadre des jeux floraux du Dauphiné, Concours régional de chant, composition pour la guitare :
— Chant, concours ouvert à tous les amateurs avertis.
— Guitare, concours ouvert à tous les compositeurs de langue française.

Les inscriptions devront parvenir avant le 1er septembre 1987. Date limite d'envoi des œuvres le 1er octobre 1987. Renseignements : Manguely, 38430 Moirans.

• MARSEILLE

Centre Provençal Musique et Animation
Le CPMA est une école de musique basée à Marseille. Cette organisation a fait l'acquisition d'un 2 mâts nommé : Amadeus, destiné à la croisière ainsi qu'à la musique.
— Cours et ateliers de musique.
— Animations culturelles.
— Stages musicaux.
— Cycles de concerts.
— Recherche musicale.

Pour tout renseignements : B.P. 44, 13351 Marseille Cedex 5.

• THIERS

Ve Stage et Festival en Auvergne avec le concours de l'Ecole Nationale de Musique.
— Technique vocale. Formation musicale. Direction *G. Guillot* directeur de l'E.N.M.
— Cours de chant individuel et déchiffrage. Direction *Ph. Bergue.*
— Musique de chambre ; musique et danses anciennes ; jazz ; créativité enfants ; studio électro-acoustique (initiation adolescents et pré-adolescents).

Renseignements : Stage de Thiers, 9 avenue des Etats-Unis, 63300 Thiers.

• St-REMY DE PROVENCE

XIIe Festival. Le thème retenu est la "musique française". Florilège de commémorations et d'anniversaires : tricentenaire de la mort de Lully, centenaire de la naissance de Villa-Lobos, cinquantenaire des organistes Pierné, Vierne, Widor et des compositeurs Roussel et Ravel, 25e année de la disparition de Jacques Ibert.
Stage de guitare du 10 au 16 août sous la direction de *René Bartoli.*
Stage d'orgue du 3 au 8 août sous la direction de Xavier Darasse.
Conférence "L'orgue dans la société à travers les âges" (entrée libre).

Renseignements : Office de Tourisme, place Jean Jaurès, 13210 St-Rémy de Provence.

• PARIS

Musique au "Marais" du 20 mai au 6 juillet. Comme à l'accoutumée, concerts donnés à l'église St-Merri et dans les différents hôtels historiques.

Renseignements : 68, rue François-Miron, 75004 Paris.

• AVIGNON

Centre Acauthes : Après avoir fonctionné au Conservatoire Darius Milhaud d'Aix, le centre s'installe à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon poursuivant le même type d'activités. Olivier Messiaen est cette année le compositeur invité.

Stage du 9 au 20 juillet. festival du 9 juillet au 6 août 1987.

Renseignements : B.P. 92, 84006 Avignon Cedex.

• CEMEA

Centre de jeunes et de séjours du festival.

Les Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active (CEMEA), en collaboration avec le Festival et avec l'aide de la ville d'Avignon, proposent au public plusieurs formes d'accueil permettant de séjourner de 4 jours minimum à trois semaines à des conditions d'hébergement intéressantes dans les établissements scolaires de la ville.

Les centres d'accueil organisés par les CEMEA offrent la possibilité de rencontrer des auteurs, comédiens, musiciens, danseurs, metteurs en scène.

Entre deux spectacles, entre deux débats, les participants peuvent également pratiquer des activités d'expression et de création (danse, jeu théâtral, vidéo) ou bien découvrir Avignon et la Provence.

Ces centres accueillent individuellement ou en groupe ; ils répondent aux besoins de divers publics : jeunes à partir de 16 ans, adultes, familles. Un centre est prévu pour les enfants des festivaliers.

La billeterie des centres permet de bénéficier du tarif de groupe pour les spectacles du Festival. Réservation possible par correspondance et sur place.

Renseignements et inscriptions : CEMEA, 76 Bd de la Villette, 75940 Paris Cedex - Tél. : (1) 42.06.38.10.
A partir du 1er juillet :
8, rue Frédéric-Mistral, 84000 Avignon - Tél. : (16) 90.86.50.00.

• **Association FRANCE-URSS**

Deux stages, organisés par l'Association France-URSS et la F.N.A.P.E.C., se dérouleront à Sarlat (Dordogne) du 8 au 26 juillet 1987.

Le VIe stage d'interprétation de musique russe et soviétique pour cordes et quatuors à cordes (violon, alto, violoncelle, contrebasse) sous la direction de professeurs soviétiques du conservatoire Tchaïkovski de Moscou.

Ce stage propose aux jeunes musiciens, d'un niveau très avancé, une approche de l'école russe de cordes et une découverte du répertoire russe et soviétique.

• *Le IIe stage de danse classique et de caractère* qui s'adresse à des danseurs et danseuses non débutants, intéressés par une approche des principes de l'école de danse russe mondialement réputée.

Les cours, portant sur l'étude de danses de caractère populaire et scénique, sont dispensés par un professeur soviétique (premier soliste de caractère à Moscou) et une chorégraphe française (professeur diplômé de l'Ecole du Kirov de Léningrad).

• **AUXERRE - Abbaye de Saint-Germain**

Académie Internationale de musique du 15 au 31 juillet. Stages de préparation à l'entrée du C.N.S.M. de Paris et Lyon des différents C.A. et diplômes d'Etat. Cours de perfectionnement (3 années de pratique instrumentale, exigées).

Renseignements : Conservatoire de Musique - Abbaye de Saint-Germain, 89000 AUXERRE.

• **PUERI CANTORES**

Revue trimestrielle de Chant Choral à voix d'enfants à destination des Maîtrises.

Au sommaire de Mars : Histoire des Manécanteries, Jean Langlais à 80 ans, les œuvres de Maurice Duruflé, la vie des fédérations et leurs écoles maitrisiennes. Informations, stages, avis divers, musique et liturgie.

Service abonnement : 2, rue de l'Abbaye, 92160 ANTONY.

• **C.P.M.A. - Marseille**

Se voulant les héritiers d'une tradition musicale et maritime, animateurs du **Centre Provençal Musique et Animation -- Sud Musique** (entreprise de 70 personnes, 14 antennes à Marseille) ont fait l'acquisition d'un superbe deux-mâts — l'*Amadeus* —, destiné à la croisière et à la musique (cours et concerts).

Cet été, l'*Amadeus* tournera en Méditerranée, offrant des concerts dans différents ports. Deux concerts sont prévus à Agde :

• le 2 août, Concert classique et jazz : le pianiste Pierre Barbizet et le trio de Claude Bolling.
• le 3 août, Sonates pour violon et piano : Jean-Pierre Wallez et Pierre Barbizet.

Pour tout renseignement, s'adresser au Siège de l'organistion : Mireille Courdeau, Directrice du **C.P.M.A. - Sud Musique,** B.P. 44, 13351 Marseille Cedex 5 - tél. : 91.47.30.85.

• **Rencontres musicales du Château de ROQUES**

Yvry Gitlis, violoniste, et deux professeurs à Pleyel, Claude Puyalte, guitariste et Gerald Tunner, pianiste ont choisi d'allier musique et œnologie dans le cadre de l'Association des Amis de la Musique du Château de Roques dont la présidence d'honneur est assurée par Madame Hélène Carrere d'Encausse.

Des stages intensif de perfectionnement à la musique classique, guitare, piano et violon sont prévus au Château du 2 au 17 juillet prochain.

Les stages se dérouleront durant une ou deux semaines au choix avec possibilité de séjour et pension complète au Château ou dans ses environs immédiats.

Un récital exceptionnel sera donné par Yvry Gitlis et Claude Puyalte le samedi 11 juillet 1987 au Château.

Renseignements : A.M.C.R., Salle Pleyel, 252 Faubourg St-Honoré - 75008 Paris ou Château de Roques, 33570 Lussac.

• **A HYERES (Var)**

Stage de Musique de Chambre.

L'Association Musique de Chambre Estivale met à disposition de toutes les personnes intéressées, l'information nécessaire pour la deuxième année du stage de Musique de Chambre qui aura lieu *du 16 au 28 août 1987* à Hyères.

Ce stage est proposé à tout musicien futur professionnel (niveau C.M. de Conservatoire) ainsi qu'à l'amateur compétent.

Les cours d'instrument seront donnés par des professeurs soit premiers prix du C.N.S. de Paris, de l'école Normale de Paris ou du CNR de Marseille.

Renseignements : Musique de Chambre Estivale de Hyères, Mme Navone C., 14 bis boulevard F. Mistral - 83400 HYERES, Tél. : 94.65.00.73

- **PRINTEMPS DE BOURGES**

Sélection "Découvertes" pour le printemps 88.

La sélection "Découvertes" pour le printemps de Bourges 88 aura lieu en octobre prochain.

Elle concerne tous les genres musicaux (chanson, rock, humour, jazz, etc.).

Votre candidature devra être accompagnée d'un dossier de présentation du groupe, et un document sonore. Vous pouvez indiquer également les lieux de concerts où vous pouvez être entendus prochainement. Nous rappelons que la sélection est précédée d'une présélection sur l'écoute d'enregistrement par un jury de professionnels. La sélection définitive est effectuée au cours d'auditions publiques, dont la date sera fixée fin Juin.

Les dossiers de candidature doivent parvenir au plus tard le 25 septembre prochain. Si vous souhaitez des informations complémentaires concernant cette sélection, prenez contact avec :

Jean-Marie BIHL, Antenne Franche-Comté
du Printemps de Bourges,
A.R.D.I.A.M.
9, bis rue Charles Nodier - 25000 BESANÇON.

- **Centres de vancances été 1987 organisés par la F.C.V.F.**

— Pour les 7 à 12 ans et pour les 12 à 15 ans. Activités diverses.

— Stages de Formation et de spécialisation des animateurs de Centres de Vacances et de Loisirs (B.A.F.A.).

Renseignements : F.C.V.F. 7, rue Michelet - 49000 ANGERS.

POUR PASSER VOS PETITES ANNONCES

Si vous désirez faire passer une annonce dans l'Education Musicale, remplissez cette grille et retournez-la avec votre titre de paiement au 23 bis rue Bénard, 75015 PARIS



TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1986-1987

Numéros 331 à 330. Octobre 1986 à Juillet 1987

EXAMENS et CONCOURS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ICONOGRAPHIES

PEDAGOGIE

DIVERS

AVIS ADMINISTRATIFS

BIBLIOGRAPHIE (suite)

UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE

Formations dispensées par le C.E.M., Centre d'Etudes Musicales de l'Université de Paris-X Nanterre.

— Diplôme d'Université de 1er cycle, mention "Pédagogie de la Musique" et mention "Action musicale-Médias, Economie, Sociologie", etc.

Informations, contact :

Jean-François GODCHAU

Directeur du C.E.M., Université de Paris-X,
UFR de Sciences-Economiques,
200, avenue de la République, 92001 Nanterre Cedex
Tél. : 47.25.92.34, poste 839 (ou message 830-831)

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

- A vendre, alto (39 cm), école autrichienne, fin XIXe siècle. Prix : 15 000 F. Tél. : 43.73.07.61 (après 20 heures).
- DOUZE CHŒURS éducatifs à 3 voix égales sur des chants auvergnats, de facile à difficile, harmonisation LUG MIZAËL, format photocopie EXACT, 50 F à l'ordre de D. Caux, Le Fontenioux, 79450 St-Aubin-le-Cloud - C.C.P. 187 40 W Limoges.
- Mlle A. Vicaire recherche jeune professeur pour collaborer à son Cours de Solfège "Débutant à Elémentaire II" en vue de lui succéder éventuellement. Tél. : 45.78.89.82.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

AGRÉMENT DES CHEFS DE CHŒURS ET DE MAÎTRISES

L'arrêté du 3 octobre 1985, paru au Journal Officiel du 12 octobre 1985, a institué une procédure d'agrément des chefs de chœurs et de maîtrises.

Cet agrément est accordé pour une durée de **5 ans** renouvelable, aux chefs de chœurs et de maîtrises, qui par leur compétence et la qualité de leur pratique, contribuent au développement et au rayonnement du chant choral de ce pays.

La sélection des candidats s'opère comme suit :

— La commission consultative des chorales et des maîtrises donne un avis sur le **dossier** du candidat. Celui-ci doit faire apparaître sa formation au métier de chef de chœur ainsi que son expérience chorale.
Selon le nombre des demandes, la commission se réunit une ou plusieurs fois par an.

— Les candidats ayant reçu un avis favorable de la commission, font ensuite l'objet d'une **inspection** sur place de leurs activités chorales.

— En cas d'inspection favorable, l'agrément est proposé au Ministre de la Culture et de la Communication.

Les chefs de chœurs et de maîtrises désirant postuler à l'agrément doivent **déposer leur dossier à la Direction Régionale des Affaires Culturelles** dont ils relèvent géographiquement. Ils pourront y trouver auprès du Délégué Régional à la Musique toutes informations complémentaires.

DU MARDI 15 AU DIMANCHE 20 SEPTEMBRE 1987
DE 11 H à 19 H — M° PORTE DE PANTIN

14e SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE

10 000 INSTRUMENTS DE MUSIQUE PRÉSENTÉS PAR PLUS DE 800 MARQUES FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES
TOUTE L'ÉDITION MUSICALE

Rencontres avec la Musique



Illustration Arrigoni Neri

JOURNÉES PROFESSIONNELLES RÉSERVÉES EXCLUSIVEMENT AUX REVENDEURS SUR INVITATION
DIMANCHE 13 ET LUNDI 14 SEPTEMBRE 1987
DE 10 H à 19 H

3e SALON DE LA MUSIQUE CLASSIQUE

AVEC LA PARTICIPATION DE LA CSFI : CHAMBRE SYNDICALE DE LA FACTURE INSTRUMENTALE

ORGANISATION :
BERNARD BECKER communication
161 Boulevard Lefebvre 75015 Paris France Tél (1) 45 33 74 50

la Villette parc de la Villette | la grande halle |  porte de Pantin